

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و اداره المآخذ اسلامی



الحدیث فی اللغة والأدب

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الرابع • العدد الثالث • إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد سيونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سوقي
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

سكرتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

عصام بهي
محمد بدوي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مبالغ إلیا :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتعدى ٥ دولارات)
(أفريقيا وآسيا) - ١٥ دولاراً

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

• مجلة فصول

للمجلة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥١٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يقرر عليها مع إدارة المجلة أو مديرية المنشورات

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ و ٢٠ تقريباً - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار واحد - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٠ و ١٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال -
السودان ١٠٠ قرش - تونس ٢٠ و ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
دينار - المغرب ٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريال - ليبيا دينار
واحد

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالاة بريده حكومية

محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	محمد برادة	اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة
٢٥	خالد سمير	اللامع الفكرية للحداثة
٣٤	كمال أبو ديب	الحداثة ، السلطة ، النص
٦٤	محمد عبد المطلب	تجليات الحداثة في التراث العربي
٧٨	محمد فتح أحمد	الحداثة من منظور اصطفاي
٨٥	بيير كاكيا	تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر
٩٢	أنور لوقا	مطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟
٩٨	محمد مصطفى بلوي	مشكلة الحداثة والتفسير الحضاري
١٠٧	محمد عابد الجابري	في الأدب العربي الحديث
١١٤	أنور عبد الملك	أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر :
١٢١	ناصر الدين الأسد	أزمة ثقافية .. أم أزمة عقل ؟
١٢٨	تمام حسان	الإبداع والتشروع الحضاري
١٤١	أحمد مختار عمر	اللغة العربية ولغتها الحداثة
١٥٤	محمد حافظ دياب	اللغة العربية والحداثة
١٦٨	مصطفى صفوان	اللغة العربية بين الموضوع والأداة
		الإثنومثودولوجيا - ملاحظات حول
		التحليل الاجتماعي للغة
		الجديد في علوم البلاغة
		○ الواقع الأدبي :
		فيض الدلالة وعموض المعنى
١٧٥	فريال جيوري غزول	في شعر محمد عفيفي مطر
		○ مناقشات
١٩١	غدي ماضي - دوجلاس	يوسف القعيد والرواية الجديدة
		○ ندوة العدد
٢٠٣		أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
		○ عرض كتب :
	توفيق الزبيدي	أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث
٢١٧	عرض : محمود الربيعي	إرادة المعرفة
	ميشيل فوكو	
٢٢٣	عرض : محمد حافظ دياب	
		○ عرض الدوريات الأجنبية :
٢٢٩	عرض : حسن البنا	دوريات إنجليزية
		○ رسائل جامعية :
٢٣٨	عرض : رمضان بسطويس محمد	الرؤية الجمالية لدى جورج لوكتاش
	ترجمة : ماهر شفيق فريد	This Issue

كتاب - دربر طبع رسانی
بنیاد و امره المبادئ اسلامی

الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الأول

أما قبل

... فقد استوفتني رواية في المأثور الشعبي العربي تقول : إن آدم أخذ حفنة من حنطة الجنة ، وإن حواء أخذت مثلها ، ثم قام كل منهما ببلع ما أخذ من الحنطة في الأرض ، فزارع آدم أنتج حنطة ، وما زرع حواء أنتج شعيرا . وكانت حبة الحنطة عند نزولها من الجنة في حجم بيضة النعام ، ثم أخذ هذا الحجم يتناقص بحسب إيمان البشر .

هذه الرواية تنطوي على خبرين منفصلين ، أحدهما يتعلق بظهور الحنطة والشعير على وجه الأرض ، والآخر يتعلق بحجم حبة الحنطة . ولكن قليلا من التأمل في الخبرين يكشف لنا عن حقيقة أنها لا ينطويان على معلومات صحيحة موثوق بصحتها ، وأنها لا تتعلقان بوقائع حقيقية . وبهذا يخرج هذان الخبران من نطاق المعرفة اليقينية إلى نطاق المعرفة الأدبية القابلة للتأويل وللقرائن المختلفة .

ولما كانت القراءة الحرة لهذه الرواية قد صارت مشروعة ، وصار التأويل حقا لكل قارئ ، فإنني أسمح لنفسي بمجاوزة الخبرين في دلائلها المباشرة (التي لم تكن بحال من الأحوال هي السبب في أن استوفتني هذه الرواية) ، والنظر فيما تنطوي عليه الرواية كلها من دلالات هامضة وآسرة في الوقت نفسه .

إن كلا من آدم وحواء قد أخذ حفنة من الحنطة نفسها ، وقام بزرعها في الأرض ، ولكن النتيجة اختلفت . وإذا كانت المقدمات متطابقة والنتائج المتولدة عنها مختلفة ، كان ذلك مثارا للمعجب ، لما ينطوي عليه من مفارقة لا يستقيم معها التصور أو المنطق . ولكي تستقيم الأمور في العقل لا بد من الفراض وسط مختلف بين المقدمة والنتيجة ، يؤدي إلى اختلاف النتيجة في الحالتين . وهذا الوسيط قد يتحول إلى طبيعة الأرض التي يزرع فيها كل من آدم وحواء الحنطة ؛ فربما كان اختلاف ما في نوع التربة سببا في اختلاف نوعية المنتج منها . لكننا مضطرون إلى استبعاد هذا الفرض ، لا لأن الرواية لم تشر إليه فعسب ، بل لأنه لا يصدق على مستوى التجريب . والوسيط المختلف الذي تعلن عنه الرواية إعلانا صريحا هو آدم وحواء نفسهما . فحين يزرع آدم الحنطة تنجح عنها حنطة ، وحين يزرع حواء الحنطة ينتج عنها شعير . الفعل هنا واحد ، ولكن الفاعل اختلف ، فاختلقت النتيجة . هل أن اختلاف النتيجة لم يكن - في الرواية - مجرد اختلاف ، فالشعير لا يختلف عن الحنطة فعسب ، بل هو دوما في القيمة كذلك . وإذن فالاختلاف النوعي في المنتج هنا قد صعب اختلاف في القيمة .

وحين نتأمل الآن في هذه الدلالة - بمحزل عن الخبر نفسه - نتكشف لنا حقيقة باهرة ، مؤداها أن الميزة في كل عمل يقوم به الإنسان لا تكون بالفعل في ذاته بل بالفاعل . قد يصنع بعضهم مائدة - مثلا - من خشب بعبه ، ويصنع آخر مائدة كذلك من الخشب نفسه ، ثم تتفاوت قيمة المصنوع في الحالتين ، لا لشيء إلا لأن أحد الصانعين لا يرقى بمهاراته إلى مستوى الصانع الآخر . ونس على هذا كل ألوان الإنتاج الفني ، فالتفاوت في مستوى الأعمال الفنية مرجعه إلى تفاوت قدرات الفنانين ومهاراتهم .

أما الخبر الثاني فلا يقل إثارة للمعجب عن الخبر الأول ؛ إذ ما الرابط بين حبة الحنطة والإيمان ، حتى يطرده حجم أحدهما مع الآخر ؟ من الواضح أن الخبر هنا لا يبدو أن يكون ضربا من الأمثلة أو الأليجوريا . فلتأمله إذن على هذا الأساس .

إن حبة الحنطة كانت في حجم بيضة النعام عندما كانت في الجنة . والتصور المستقر في ضمير الإنسان للأشياء والكائنات في الجنة هو أنها في حالة الاكتمال الذي لا مزيد عليه . ومن ثم كانت حبة الحنطة فيها في أقصى صور اكتمالها . ولكن اكتمال الأشياء والكائنات بعامة في الجنة لا يتفصل عن اكتمال معنى فيها كذلك ، هو اكتمال الإيمان . هكذا كان إيمان آدم وحواء فيها . فلما حدثت واقعة العصيان ، وأخرج آدم وحواء من الجنة ، كانت صورة ذلك الاكتمال الإيمان قد بدأت تهتز . وكذلك خرجت حبة الحنطة من الجنة معها ، فكان خروجها من عالم الاكتمال إلى عالم النقص إيدانا بتناقص اكتمالها ، أي تناقص حجمها . ومن هنا كان ارتباطها في التصور الشعبي - من حيث حجمها - بحجم الإيمان في نفوس البشر .

هذا التأويل قد يشرح العلاقة المفتقدة بين حبة الحنطة والإيمان ليزول المعجب من تلازم حجميهما ؛ لكن دلالة الأمثلة - فيما يبدو - ما تزال أبعد من هذا التأويل ، أو ما تزال وراعه . ومع ذلك فلن نذهب بعيدا حين ندرك في الأمثلة دلالة مؤداها أن قيمة أي نتاج للإنسان هي رهن بمدى إيمانه بهذا النتاج ، ومدى صدقه في إنجازاه .

نرى هل نستطيع أن نقول أخيرا إن الأمثلين اللتين تضمنتهما تلك الرواية الشعبية متكاملان في دلائلها الأخيرتين لكي نقول معا : إن العمل الإبداعي القيم لا يتحقق إلا إذا توافر له شرطان أساسيان ؛ أولهما طلاقة فذة على الإبداع ؛ وثانيهما إيمان صادق بأهمية العمل الذي يتجه الإنسان ويستغرق فيه طاقته ؟ هذا ما نعتقد ؛ وليت الآخرين يشاركوننا هذا الاعتقاد .

رئيس التحرير

هذا العدد

في إطار مهرجان القاهرة الأول للإبداع العربي ، الذي أقيم في القاهرة في المدة من الثالث والعشرين من شهر مارس من هذا العام إلى الحادي والثلاثين منه ، عقدت ندوة علمية حول موضوع « الحداثة في اللغة والأدب » ، شارك فيها طائفة من الباحثين العرب والمستشرقين بدراسات تغطي جوانب هذا الموضوع الحيوي على المستويين النظري والعمل . وكان لابد من أن يسجل هذا الجهد العلمي الخصب ، وأن يتاح الاطلاع عليه وتدارسه لكل المثقفين العرب وغير العرب ، الذين يحرصون على التعرف قضايا الفكر والأدب الراعنة والملحة ، تحقيقاً لوعي أعمق وأصدق لواقعنا ، ونكريساً للطاقت الخلاقة التي تعمل على إعادة تشكيل هذا الواقع وتسييد مساره .

من هنا رأيت « فصول » أن تأخذ على عاتقها نشر أكبر قدر من هذه الدراسات في هذا العدد والعدد الذي يليه ، بعد أن تركت عدداً من هذه الدراسات لكي ينشر في مجلة « إبداع » القاهرة الشهرية ، وبعد أن أضافت عدداً من الدراسات لم يقرأ في تلك الندوة ، التماساً منها لتحقيق نسق مترابط من الموضوعات في كل عدد . وقد كان من نتيجة هذا أن أفرد هذا العدد للقضايا النظرية المتعلقة بمفهوم الحداثة بعمامة ، ولقضايا الحداثة في اللغة على المستويين الموضوعي والمنهجي . أما الدراسات العملية لتجليات الحداثة في الأجناس الأدبية العربية المعاصرة فسوف تشكل المادة الأساسية للعدد التالي .

● وإذا كان الفكر النقدي مطالباً - ضمن ما هو مطالب به - بتحديد المفاهيم وتدقيق المصطلحات ، لا من أجل ضبط المعايير وتوحيد الدلالات فحسب ، بل من أجل استجلاء مناهج التفكير والخلفية الإستمولوجية الكامنة وراءها ، فإن دراسة محمد برادة ، التي تحمل عنوان « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ، والتي يستهل بها هذا العدد ، تستهدف تحقيق هذا المطلب .

ومنذ البداية يسجل الباحث أن كلمة « الحداثة » تنعدي نطاق الأدب والنقد ، لتشير إلى صيغة في الحياة وفهم للحضارة والتطور ، وأنها لم تكتسب دلالتها النظرية إلا من خلال غط مجتمعي إنساني ، مغاير كل المغايرة للأنماط السابقة ، وذلك منذ القرن التاسع عشر في أوروبا . ومن ثم قسمت الدراسة إلى قسمين : الأول يدور حول الحداثة ، ويتناولها في مستويين :

المستوى الأول يتعلق بمصطلح « الحداثة » La modernité تاريخياً ، أي منذ أن استخدمه بعض الشعراء النقاد الفرنسيين (بودلير ، وجوتيه ، ورابو ، ومالارميه) بدلالات معينة ليست هي بالضرورة المفاهيم العامة السائدة التي قامت عليها « المعاصرة » Le modernism في واقع المجتمع وتنظيماته الليبرالية وخطاباته . ومن ثم ظهر الطابع المنبسط والتناقض لكلمة « حداثة » ، وبخاصة في ارتباطها بالجدلية التاريخية والمجتمعية . لكن الحداثة في القرن العشرين ، وبخاصة في العقود الثلاثة الأخيرة منه ، ارتبطت بمفهوم « مجتمع ما بعد الصناعة » ، أو « مجتمع ما بعد الحديث » ، وانعكست في النسق العالمي للاقتصاد والتكنولوجيا والإلكترونيات ، وفي محاولة تسييط الثقافة من خلال الوسائل السمعية البصرية ، وتثبيت الفردية ونزعة الاستمتاع والاستهلاك . ومن ثم اكتسبت الحداثة معنى « المودة » ، وأصبحت تجديداً من أجل التجديد ، ومن أجل ملاحقة إيقاع الاستهلاك ، وإفراغ الثقافة - ومن ثم الإنسان - من الأبعاد القدية والتحررية .

والمستوى الثاني يتعلق بالحداثة عندما تأخذ شكل الأيديولوجيا ، وفيه يلم الباحث بمفاهيم الحداثة عندما ارتحلت إلى العالم الثالث بصفتها تعبيراً عن المجتمع الأوربي - الأمريكي المتفوق . ففي غياب بنات أساسية تطابق البنات التي سمحت بقيام الحداثة والمعاصرة في أوروبا (الليبرالية ، النظام الديمقراطي ، العقلانية .. الخ) ، اتخذت الحداثة معنى إيديولوجياً ، أي أنها تحولت إلى بلاغة للتعويض عن التأخر التاريخي وعن غياب التنمية .

أما القسم الثاني من الدراسة فيتصل بموقع الأدب العربي من الحداثة ، وفيه يرصد الباحث محورين أساسيين لمفهوم الحداثة في الاستعمال العربي ، وذلك من خلال مفكر هو عبد الله العروي ، وشاعر ناقد هو أدونيس . والمحور الأول يتمثل في اتخاذ التاريخانية مدخلاً للحداثة عند العروي ، والثاني يتمثل في حداثة الإبداع عند أدونيس . ومن ثم فإن كل مفاهيم الحداثة في الفكر والأدب العربيين تنول إلى واحدة من اثنتين : إما حداثة طوباوية ، تتوسل بالرفض والتجديد والأسئلة الجذرية والمراعاة على قوة الإبداع في تجاوز مأزق المعاصرة ، وإما حداثة جدلية ، تؤمن بجدلية التغيير ، وضرورة ممارسة النقد الأيديولوجي من منظور التاريخانية الماركسية .

وتنتهي هذه الدراسة إلى لفت الأنظار إلى أهمية تحديد استراتيجية الخطاب النظرية في كتاباتنا ، حتى لا نظل المفاهيم والمناهج مشدودة إلى « براءة » القول القضااضي ، ولألاء الكلمات « الحديثة » .

● وإذا كان محمد برادة قد وقف بنا عند الانحيازات الأساسية لمفهوم الحداثة في الفكر والأدب العربيين ، فإن خالدة سميد في دراستها للملامح الفكرية للحداثة على الساحة العربية تكرر الانحياز الإبداعي ، وتحاول استنبات جذور هذه الحداثة أو استنباطها من خلال التجربة

العملية في الواقع التاريخي . وهي - من ثم - تسجل كيف احتلم الجدل حول الحداثة في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر ، وكيف أن هذا الجدل كان نتيجة ألفى إليها تحول فكري جذري . وفي هذا الصدد تقرر الباحثة أن الإنجاز الحقيقي للحداثة العربية هو أنها جعلت الإنسان مصدرا للمعايير ، بدلا من أن يكون خاضعا لمعايير تفرض عليه من الخارج . وهذا هو المعنى الذي أكدته جبران وطه حسين وعلى عبد الرازق ؛ حيث قدم الأول المسيح بوصفه إنسانا متجاوزا لنفسه ، في مقابل يسوع ابن الإله ؛ وحيث أكد الأخير أن الإنسان يملك ميراثه وليس العكس . وقد انعكس هذا كله في حركة شملت مجالات مختلفة ، ورسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين ، هما عصر الإحياء وعصر الحداثة ، وجعلت من توجهات هؤلاء المفكرين البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هي حركة فكرية شاملة .

لقد ارتبطت الحداثة - في هذه الحركة - بالإبداع ؛ أي تجاوز الذات وفقدانها في بعض أبعادها . وكان تداخل الذات وتعددتها في الكتابة الإبداعية سمة أساسية ، برزت في الشعر - بصفة خاصة - على نحو أكثر صميمية منها في الرواية والقصة ، نتيجة لقيام الشعر على المحور التزامني ، وقيام القصص على السباق التماضي . وقد أدى هذا الإنجاز الحدائي إلى طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفي ، كما أدى إلى البحث عن لغة جديدة ، ودخول العلوم الإنسانية في نسج النص الأدبي ، وسقوط نظرية المحاكمة مع سقوط النماذج فيها يشبه أسطورة الموت - الولادة ، التي هيمنت على المرحلة الممتدة من الخمسينيات حتى اليوم ، مجسدة أهم الحضاري أو القومس العام . وعلى الجملة فإن أسطورة الحداثة - فيما ترى الباحثة - من حيث هي حركة جدلية توليدية دائمة ، إنما تمثل الحالة العقلية أو الوضعية المعرفية للحداثة العربية على وجه التحديد .

● ثم يأمل كمال أبو ديب في دراسة المسماة « الحداثة ، السلطة ، النص » ليرفض دعوى أن الحداثة العربية نسخة من الحداثة الغربية أو فرع منها ، وينتجه إلى التعامل مع الحداثة في النص المنتج نفسه . وهو في هذا التوجه يكرس - مثل خالدة سعيد - للرؤية الإبداعية القادرة على التغيير .

من هنا يرى الباحث أن الحداثة هي رفض السلطة والانسلاخ عنها ، والانتهاز إلى ما يقع خارجها ، أي إلى ما لا يتدرج في مجال طاعتيتها . وعندئذ تصبح الحرية شرطا وجوديا لا مطلقا ؛ أي تصبح متلخا تتم فيه الحركة ، لا هدفا يسعى إليه . وبهذا المعنى تمثل الحداثة توترا داخليا بين رفض الوصول إلى هدف ، والإيمان بضرورة الوصول في آن واحد .

وفي رفض الحداثة للسلطة في بعدها السياسي والاجتماعي يمثل رفضها للنمذجة ، وصراعها ضد القديم المتشكك والمقتن . وهي بذلك تصارع نقیضا أقوى ، وتحاول أن تتمثله وتجاوزة ، وتظل - في الوقت نفسه - مألقة لشروط تميزها الجوهرية عنه . وهي في كل هذا إنما تسعى إلى تحقيق نص يجمع بين الحركة نحو العمق والانفتاح على الخارج . وقد وجد الباحث في نصوص أدونيس والبيان ودرويش والسياب وعبد الصبور وحجازي ويوسف الخال تجليات للحداثة في شعرنا المعاصر ، تدعم تكييفه النظري لها ، وتكشف عن وضعتها على مستوى الممارسة .

● ومن هذه الدراسات النظرية التي تستهدف شرح الرؤية الآتية وتأسيسها ، ينقلنا هذا المدد إلى مجموعة أخرى من الدراسات ، تحاول استكشاف أشكال التحقق التاريخي للحداثة في المفهوم النظري والواقع العمل على السواء . وهي دراسات تنطلق في أساسها من حقيقة أن الحداثة رؤية وسلوك يتحققان في الزمن ، مرتبطين بالتغيرات التي تطرأ على الحياة حقبة بعد أخرى ، فتغدو كل حقبة محاولة لنفي ما سبقها . هكذا يعود بنا محمد عبد المطلب في دراسته « تجليات الحداثة في التراث العربي » إلى التجربة التاريخية العربية ، منطلقا من دعوى أن للزمن أثره في تحديد الحداثة . على أنه لا معنى بالزمن التابع للتاريخي الذي نسجله ونرتب أحداث الحياة وفقا له ، بل معنى التراكم الكمي لحقبة معينة في ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية . ومن ثم يناقش الباحث رؤى المؤرخين ونقاد الأدب المتمثلة في احتجاجهم لتقديم الشعراء أو تأخيرهم ، مبرزا موقف النقاد واللغويين والنحاة ، وموضحا ما بين هذه الرؤى من التمايز والاختلاف . كذلك يتوقف الباحث عند بعض عناصر الحداثة كما تجلت لدى بعض الشعراء في العصر العباسي ، ويسوق عددا من الأمثلة على تجلياتها ، ثم يقف على مظاهر التغير على المستوى الفني ، في اللغة والصورة والمعنى ، مركزا على مالحق التشبيه والاستعارة من جدلة وغموض ، رابطا بين هذه التغيرات وتنوع الموضوعات وبروز الأنا في قصائد أولئك الشعراء .

وقد كان الهدف الأخير من هذه الدراسة ، فضلا عن الوهم بالقضية تاريخيا ، الكشف عن عناصر الحداثة في التراث العربي ، التي يمكن أن تدخل أو يدخل بعضها في نسج وحيث الراهن ، دون أن تنفلق عليها وحدها .

● وعلى الأرضية نفسها - تقريبا - تتحرك دراسة محمد فتوح أحمد عن « الحداثة من منظور اصطفاي » ؛ ففيها يتبع الباحث ظاهرة الحداثة في الشعر العربي ، فيا سعى في العصر العباسي بشعر المولدين . وقد كان مفهوم الحداثة عند ذلك يجمع بين حدين : حد إيجابي يتعلق بمعاني الجدة ؛ وحد سلبي يرتبط بمعاني المخالفة للقديم . وفي هذا الإطار - على ما يرى الباحث - تولدت النظرة الاصطفائية التي تقوم على التوفيق بين المتعارضات .

على أن هذه النظرة الاصطفائية - فيما يرى الباحث كذلك - قد تولدت من خلال طرح آخر يعتمد على النسبية في علاقة المحدث بالقديم ، من أجل تسويق المحدث والتماس المنزلة له ، أو تهجيته بالقياس إلى القديم ، أو جعل الحداثة رافدا موازيا للتراث . ومن ثم تتبع الباحث مظاهر هذه النزعة الاصطفائية لدى ابن قتيبة والأمدى والقاضي الجرجاني من قدامى النقاد ، مؤيدا - بصفة خاصة - موقف الأخير . على أن هذه النزعة

الاصطفائية تعود فتمثل - حديثا - في حركة الإحياء وما أعقبها من حركات تجديد ، ولكنها تختلف عن الاصطفائية القديمة في التفاصيل ، وإن اتفقت معها في الفهم الأساسي والتوجه العام .

وواضح من هذه الدراسة والدراسة التي سبقتها أنها تؤكدان أن قضية الحداثة في ذاتها ليست طارئة في زمتنا الراهن على حقل الفكر أو النقد ، وإن ظل للطروح الجديدة خصوصيتها التي تلائم زمنها وتأثر بتغيراته .

● وامتدادا لهذا الاتجاه ، ولكن بدءا عما نسميه عصر النهضة في منطقتنا ، يحدثنا بير كاكيا عن « تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر ، بين النظرية والتطبيق » . وهو يبدأ بقوله أن الاتصال بالغرب كان السبب الأساسي في تغير على الحياة العامة في مصر والشام ، ثم في غيرها من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، متبها إلى أن تكوين القيم الجديدة لم يتم في كل مبادئ الفكر عن طريق التلمذة المباشرة للغرب ، فلم يظهر أثر للمقاييس الغربية فيها قبل عن الأدب نظريا (عند رفاعة الطهطاوي ، أو في ترجمة عثمان جلال لقصيدة بوالو في فن الشعر ، حيث لم يترجم الجزء الخاص بالمقاييس الأدبية « الجديدة ») ، بل ظل معظم النقاد يؤلفون كتبها تركز على المقاييس الموروثة (المرفعى) ، فانعكس ذلك على النتاج الأدبي (البارودي وأمثلة) .

ولكن في الجانب الآخر يلاحظ الباحث ظاهرة جديدة بالاهتمام ، تتعلق بالكتاب المنشئين (الشهابي ، النديم ، زيدان ، ضومط ، الخويلعي) ، فقد كانوا - على الرغم من سلفيتهم - يستجيبون للمؤثرات الغربية في كتاباتهم . وهكذا بعد أن ساد الأدب المشيع بالبدع في أوائل القرن ، لبى بحاجات نخبة ضيقة التطاق ، متاثلة في تكوينها وقيمتها ، تبدلت الأحوال حتى ترحلت هذه النخبة عن الصدارة ، وانتهت صلاحية مقاييسها ، وحلت مكانها نخبة جديدة من المثقفين الذين حلوا لواء النهضة وتحدثوا باسمها . وقد أدق إلى هذا الانقلاب تحدي الغرب للمنطقة حريا من جهة ، وتمكن النخبة الجديدة من علوم الغرب الحديثة وإعجابهم بها ، من جهة أخرى . غير أن الإعجاب بالغرب لم يطف على الأدب كما طغى على غيره ، نتيجة لاعتزاز العرب بلغتهم وتقاليدهم الشعرية اعتزازا كبيرا ، ونظرا إلى أن التأثير الثقافي يحدث بطيئا وبدرجات متفاوتة . ومن ثم وجد النقد في القرن التاسع عشر صعوبة في الاعتراف بالقيم الجديدة ، وصاغت في إطار لكري متكامل . ولكن المحاولات استمرت ، حتى أتت أكلها على أيدي جيل الرواد .

● وفي مقابل هذا التوجه التاريخي لتبع ظاهرة الحداثة في الفكر النقدي العربي ، نقف دراسة أنور لوقا عن « منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ » لكي توجه التفكير إلى أثر التغير المكاني في إمكانية فعل الحداثة . وقد بدأ الباحث بالاعتراض على نظريات التطور التي راجت في القرن الماضي (« أوجست كونت ، و « دارون ») ، كما اعترض على تعريف الحداثة تعريفا زمنيا ، خصوصا وأن عصر النهضة ، الذي أخرج مفهوم الحداثة ، إنما كان يستلهم تراثا قديما ، ويطلقه من خلاله . وهنا يتساءل الباحث : ألا ينبغي تيار الحداثة بالانتقال في المكان ؟ إن الإجابة بالإيجاب على هذا التساؤل تدعينا حركة الإحياء الأوروبية ، فقد أدركها في القرن الخامس عشر طرار العلماء اليونانيين ومعهم مخطوطاتهم إلى إيطاليا حسب سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك . وعلى هذا الأسس حاول الباحث رصد ظاهرة الحداثة في مجالنا العربي من خلال تجربة الرائد رفاعة الطهطاوي ، على نحو ما نتج في رؤياه الأولى على أرض الإفرنج عندما نزل مرسيليا وسجل انطباعاته عن أول مشهد وقعت عليه عيناه وهو مجلس في أحد المقاهي . وقد استعرض الباحث النص الذي سجل فيه الطهطاوي هذه الانطباعات ، وقدم قراءة لهذا النص ، في ضوء رحلة الطهطاوي لتتبع التام شخصيته الحضارية ، ونشأة وعيه بالحداثة ، مقارنا انطلاقه في المكان بما يسميه عالم التحليل النفسي « جاك لاكان » ، بمرحلة المرأة .

ويتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى أن تيار الحداثة لدينا يمتد مع أولئك الذين واصلوا تجربة الطهطاوي بالانتقال في المكان ، حيث يتجدد التراث - تلبية لحاجات نمونا - بالتفاعل الثقافي في الخارج . وما دام منطلق الحداثة نفلة في المكان ، فإن النص الخطير الآن يتعلق برحلة الإياب ، حيث يتحقق ترابط الريادة والترجمة والتأصيل مع ما يتعلق به الواقع .

● واستنادا لمحاولة تفهم أبعاد الحداثة في واقعنا الأدبي يحدثنا محمد مصطفى بدوي في دراسته عن « مشكلة الحداثة والتغير الحضاري في الأدب العربي الحديث » عما أخذ يتمولى لدى الأديب العربي منذ بداية النهضة من شعور بضرورة أن يسهم في تنمية مجتمعه وتطوره ، وذلك بعد أن كان قد تضائل دور الأدب في الحياة ، ونحولت الأصالة ، كما تحول الإبداع في الشعر ، من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية إلى براعة الصياغة ، والاهتمام بالشكل على حساب الجوهر ، وأصبح استخدام المحسنات بدلا من مواكبة التجربة البشرية ، وإدراك التغير في حياة المجتمع وقيمه . كان الأدب العربي قد أصبح بذلك شيئا خارج الزمن . ومن ثم كان الأدب العربي الحديث هو ذلك اللون من الكتابة الذي عاد فأدخل الأدب مرة أخرى في دائرة الزمن ، وتغير مفهوم الأدب نفسه فأصبح أقرب إلى مفهوم المحاكاة اليوناني *mimesis* على نحو ما طوره نقاد أوروبا المحدثون ، وصار التجديد الحق في عالم الأدب يستهدف بالضرورة ، وبدرجات متفاوتة ، تغير المجتمع وقيمه الحضارية ومقولاته الفكرية .

ولكن لما كان الأديب العربي يستخدم لغة لها تراثها الأدبي الطويل ، وكان متوطنا به حفظ هذا التراث جيلا بعد جيل ، فقد أصبح بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة في الحضارة . من هنا أصبح موقفه يتطور على رغبتين متعارضتين : الرغبة في التجديد والتحديث وتغير حياة الجماعة ، والرغبة في الثبات والمحافظة . على أن تطور الأدب العربي الحديث إنما يتمثل في تحول موقف الأديب بصفة هامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التغير والتجديد .

● ويظل مفهوم الحدائق مرتبطاً - على نحو ما - بمفهوم الإبداع حتى إنها ليتبدلان المواقع في كثير من الأحيان ؛ بل إن الإبداع - في بعض التصورات - شرط جوهري من شروط الحدائق ؛ وفي بعض التصورات يكون العكس كذلك صحيحاً . ومن ثم أثر بعض الباحثين الدخول إلى الحدائق من مدخل الإبداع .

وفي هذا الإطار تأتي دراسة محمد عابد الجابري عن « أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر » بوصفها قراءة للوجه الآخر لقضية الحدائق . والفكر عند الجابري يعنى مادة التفكير ، التي تشكل نوعاً من الإيديولوجيا بمعنى علم ، كما يعنى الأدوات المنتجة لهذه الإيديولوجيا وآليات عملها . فالفكر إذن ، من حيث محتواه ، يشكل بنية إيديولوجية ؛ وهو - من حيث الأداة - يمثل بنية عقلية تقوم على المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية . أما مفهوم الإبداع فيسعى الباحث من تحليله إلى رصد ملموحين أساسيين يشخصانه ، هما الجدة والأصالة . وتوازن الجدة في الفن والفلسفة ، الاكتشاف في العلم ، على حين توازن الأصالة فيهما قابلية التحقق . فأما إبداع إذن لابد أن تتحقق فيه الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف وقابلية التحقق .

ثم يلمس الباحث في تحليل الخطاب العربي الحديث والمعاصر ، الذي يحمل ذلك الفكر ، تحليلاً إستراتيجياً ، فيقرر أن هذا الخطاب لم يسجل أى تقدم حقيقى في أية قضية من قضاياها منذ كان خطاباً مبشراً بالنهضة . والسبب في هذا - فيما يرى الباحث - يرجع إلى أن الآلية المنتجة لهذا الفكر تعتمد والنموذج - السالف - إطاراً مرجعياً ، كما أن هذا الفكر يتعامل مع الممكنات الذهنية كما لو كانت معطيات واقعية ، ويحلل الذاكرة والمخاطبة محل العقل . ومن ثم ظل هذا الفكر يتنازع الماضى العربى الإسلامى والحاضر الأوربى ، وظل بذلك يستمد مفاهيمه من واقع ليس هو الواقع العربى الراهن . وبذلك تحولت هذه المفاهيم إلى بدائل ، خطائية كلامية ، وكان المفروض فيها أن تكون دوالاً على معطيات واقعية . وبذلك أيضاً فقدت الذات العربية استقلالها التاريخى ، وظلت خاضعة لسلطة النموذج - نموذج الماضى أو النموذج الغربى - وآليات التفكير التي يكرسها .

وفي تشخيص الثقافة العربية الراهنة يرصد الباحث ثلاثة نظم معرفية هي : النظام المعرفى البيانى ، الذى تحمله اللغة العربية ، والذى قننته العلوم العربية الخالصة . وهو نظام يكرس رؤية للعالم ، قائمة على الانفصال واللاسيقية . ثم النظام المعرفى العرفانى (الفئوسى) ؛ وهو الذى يكرس رؤية للعالم ، قائمة على مبادئ المشاركة والاتصال . والنظام الثالث والأخير هو النظام المعرفى البرهانى ؛ وهو الذى يكرس رؤية للعالم تقوم على الترابط السببى .

وتنتهى الدراسة إلى أن أزمة الفكر العربى أزمة ثقافية ، ارتبطت منذ البداية بالسياسة وليس بالعلم ، وخضعت - من ثم - لتقلباتها . أما مجاوزة هذه الأزمة فتتوقف على إعادة بناء الحاضر والماضى في آن واحد ؛ وذلك عن طريق تفكيك عناصر الماضى وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه على نحو يجعله كلاً جديداً قادراً على تأسيس نهضة .

● ويتفق أنور عبد الملك في دراسته عن « الإبداع والمشروع الحضارى » مع الجابري في منطلقه الأساسى ؛ وذلك حين يبدأ بتأكيد أن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النغل والتقليد » ، وذلك في مقابل الإبداع ، إنما يمثل - في جوهره - الانتقال من التبعية إلى التحرك من أجل الحرية والسيادة ، واكتساب مكانة متميزة في قلب العالم . ويرى الباحث أن مفهوم الإبداع قد تبلور مؤخرًا في شكل مصطلح ، ولكنه كان - من حيث المضمون - يمارس تحت أسماء أخرى ، في مناطق الشرق الحضارى والمجتمعات الاشتراكية في أوروبا ، في مرحلة كان التركيز فيها على اللحاق بركب ما خلفته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة . ولأن هذه المرحلة قد وقع بها عدد من الهزائم والانكسارات منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة في حبة التغيير منذ قيام الثورة الصينية في ١٩٤٩ ، حتى أكتوبر ١٩٧٣ ، فإن الهدف الاستراتيجى لم يتحقق بعد .

والإبداع - لما يرى الباحث - يقوم أساساً على الخصوصية الذاتية ، من أجل خلق مضامين جديدة ومبتكرة ، لمواجهة إشكالية التحديث . ومن ثم تأتى فكرة المشروع الحضارى ، الذى يواجه هذه الإشكالية ، ويأخذ في الحسابان - في الوقت نفسه - الخصوصية الذاتية .

ويميز الدراسة بين المشروع الاجتماعى ، والمشروع القومى ، والمشروع الحضارى الأكثر رحابة ، لتنتهى إلى أن المشروع الحضارى يجمع بين الشمول والخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآتية والرؤية المستقبلية . وهو لذلك مشروع يغلب البعد الأعظم على مقتضيات المباشرة . وينهض المشروع الحضارى العربى - على نحو ما يحدد المدارس خطوطه الأساسية - على عناصر تكوينية عدة ، ويتسم بعدد من السمات . فهو مشروع قادر على تعبئة طاقة الاستمرارية التاريخية للأمة ، ومؤكد لحقيقة معان الوحدة والتضامن على معان الفرقة والتعدد ، ولسيادة المنهج الاستراتيجى على الأسلوب التكتيكى . أما بالنسبة للسلطة ووضعيتها في هذا المشروع فلن تكون جهازاً للتسلط والسيطرة باسم أقلية ما ، بل بوتقة تنصهر فيها كل الإمكانيات التى تنطوى عليها المدارس الفكرية والفصائل الاجتماعية المختلفة .

● وإذ تنتهى الدراسات المتعلقة بمفهوم الحدائق وإشكالياتها في السياق التاريخى والواقع الآن ، يبدأ نوع من تخصيص المجال ، ومن ثم تخصيص الرؤية ، فتتجه مجموعة أخرى من الدراسات إلى تفهم أبعاد الحدائق في إطار اللغة .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة ناصر الدين الأسد عن « اللغة العربية وقضايا الحدائق » ؛ وفيها يرى أن اللغة العربية لغة واحدة منذ أن

تكلمها العرب حتى عصرنا الحاضر ، على الرغم مما اعترأها من تغير في الألفاظ والأساليب . على أن هذا التغير يعد مزية للغة ، لما ينطوي عليه من تنوع وتعدد واختلاف في الأساليب .

ويرى الباحث أن الإبداع في اللغة لا ينبغي أن يأتي إلا من جانب العالم بها ، الفاهم لأصولها وقواعدها ، ولا ينبغي طول الخبرة وتعاقب الممارسة للكتابة بها عن العلم والمعرفة ؛ فممارسة الكتابة - مهما طالت - مع الجهل بالآتها ، والمعجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بأفاق ثرائها ، كل ذلك يراكم طبقات الجهل بعضها فوق بعض ، ويقود إلى التجمد عند موقف واحد ، يتخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن تفتح النفس والفكر على الجديد المبتكر . وقد استطاعت اللغة العربية ، في ألفاظها وتركيبها وأساليبها ، أن تتطور مع الزمن ، وأن تستجيب لمطالب الحداثة في كل عصر ، محققة في الوقت نفسه التوازن الذي يمنحها خصوصيتها وتميزها . ومن خلال هذا تتأكد شخصية الأدب كما تتأكد شخصية الأمة .

والدراسة بعد ذلك استعراض لعملية التحديث التي تمت في اللغة العربية عندما واجهت في العصر الحديث القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية ، وأخيرا قضايا العصر الأدبية والفنية .

● أما تمام حسان فقد وقف في مستهل دراسته عن « اللغة العربية والحداثة » عند الدلالات المختلفة لمفهوم الحداثة باختلاف السياق الذي تستخدم فيه ، لرأى أنها - أي الحداثة - ترتبط في سياق نص من نصوص التاريخ بالزمن ، وفي سياق نصوص الإصلاح الاجتماعي بالتنوير ، وفي سياق الإنتاج الفني والبحث العلمي والصناعة ونحو ذلك بالابتكار . أما في عرف رجال الدين فالحداثة ترتبط بالبدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار ، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه « البدعة الحسنة » ، التي تدعو إليها المصلحة . أما في مجال العادات والتقاليد فالحداثة مستهجنة ، ومن ثم يطلق عليها في هذا المجال اسم آخر غير البدع ، هو « التقاليع » . وكل هذا يؤكد أن مفهوم الحداثة ليس متجانسا في مجالات النشاط الإنساني المختلفة .

ويسلم الباحث بأن التطور اللغوي أمر واقع ، ويضرب الأمثلة على ما أصاب العربية الفصحى من تطور صوتي ودلالي وتركيبى . بيد أن علاقة الحداثة باللغة لا تنفك عند هذا الحد ؛ بل إنها تتمثل على مستويات أخرى ، أوضحها ارتباطها بمناهج النظر في اللغة . ومن ثم استعرض الباحث هذه المناهج ، فبدأ بالمنهج التاريخي في دراسة اللغة ، ثم مخرج على مناهج دي سوسير واللغويين الأمريكيين (بلامفيلد ثم تشومسكى ...) ، ثم مدرسة كوينهاجن ومدرسة براغ ... الخ . وفي المقابل تتبع الباحث مناهج الدرس النحوي واللغوي العربية المختلفة ، والأسس التي قامت عليها ، كالاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والخمسة ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمعيارية ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من المناهج التي استخدمها الدرس اللغوي العربي الحديث .

● أما الدراسة الثالثة في هذا المحور فمن « اللغة العربية بين الموضوع والأداة » . وفي هذه الدراسة يعرض أحد مختار عمر للغة من زاويتين مختلفتين ، بوصفها أداة وموضوعا . فحداثة اللغة بما هي أداة تكون بقدر ما تقدمه لأبنائها من وسائل للتعبير عن حاجاتهم ؛ أما حداثة اللغة بوصفها موضوعا فيكون الحكم عليها في إطار حقبة زمنية معينة ، مع التنبيه إلى أي دراسات لغوية تتم في اللغات الأخرى . ويقرر الباحث أن اللغة بوصفها أداة تتخلف في العصر الحديث ، في حين تتقدم اللغة بوصفها موضوعا .

اللغة الأداة تعان - كما يقرر الباحث - من صور التحريف والتشويه المختلفة ، كما أنها مستعمدة من معظم المجالات الحديثة . وقد قدم الباحث عددا من الإجراءات الكفيلة بخروج اللغة الأداة من أزمتها هذه . أما اللغة العربية بوصفها موضوعا فقد تقدمت دراستها بتقديم الدراسات اللغوية العالمية . ولكن إذا كان علم اللغة من أجل العلم قد حقق تقدما ملحوظا ، فإن علم اللغة للمصنعة ، أو علم اللغة الوظيفي ، مازال يجهل بالنسبة للغة العربية . والتحدى الكبير الذي يواجه اللغويين الآن هو كيف يعبئون اللغة العربية الأداة إلى فاعليتها ، وكيف يقدمونها إلى جمهور المتعلمين والمتقنين في إطار عصري . ولا سبيل لإحراز تقدم في هذه المواجهة - فيما يرى الباحث - إلا بإنشاء « مركز عربي للغويات التطبيقية » ، يأخذ على عاتقه حل كل المشكلات العملية التي تحول دون أداء اللغة لوظائفها الحيوية .

● ثم تأتي دراسة محمد حافظ دياب عن « الإثنومثودولوجيا » ملاحظات حول التحليل الاجتماعي للغة ، فنقلنا إلى مجال آخر من مجالات البحث اللغوي ، تكون فيه اللغة هما من مفهوم حقل معرفي آخر .

يبدأ الباحث فيسجل كيف غلب على تطور البحث اللغوي نزعتان مختلفتان وإن كانتا مع ذلك متداخلتين ، هما التمايز والتكامل ، حتى إنها لتشكلا ن وجهين لعملة واحدة ، هدفها تنمية البحث اللغوي وتحديثه . ثم يشير إلى الاتجاه الإثنومثودولوجي وكيف أنه يمثل أحدث صيحة في حقل البحث السوسبولوجي للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين ، وكيف أن المشتغلين بالدراسات السوسبولوجية متأكد أخذوا مؤخرا بولون هذا الاتجاه شيئا من اهتمامهم . وقضية البحث الأساسية في هذا الاتجاه هي الكشف عن الأسس المشتركة بين اللغة والمجتمع ، أو - بعبارة أخرى - الكشف عن المبادئ المهمة على العلاقة بين البناء الاجتماعي والبناء اللغوي ؛ وذلك عن طريق تعرل الوحدات القابلة للمقارنة في كليهما ، وإبراز تبعية كل منهما للآخر . ولما كان المدخل اللغوي الاجتماعي ، والمدخل الأنثروبولوجي ، لم يحيطا بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية نتيجة لضيق دائرة اهتمامها عن الإلمام بكلية الطابع الاجتماعي والثقافي للظاهرة ، أو عن كيفية تحقق كفايتها الوظيفية ، فإن ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » (الذي يبدو أكثر ارتباطا بالأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع) ربما كان رد فعل للنزعة الوضعية ، ونتيجة

للمصعوبات العلمية والفكرية والنظرية التي واجهت التفاعلية الرمزية ، ونتيجة - كذلك - لظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التي تتصف بالتغير السريع ، والتي تلزم دراستها مباشرة ، دون الرجوع إلى جذورها التاريخية على المدى البعيد ، وعلاقتها بسائر المشكلات .

هذا الاتجاه يرى في لغة الحياة اليومية عاملا أساسيا في تشكيل النظام بالمجتمع ؛ ومن ثم أصبحت هذه اللغة موضوع بحث أساسي ، يستهدف الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعاني بوصفها عناصر تكوين في البناء الاجتماعي ، لها أثرها على السلوك الفردي والتفاعل الاجتماعي . ومع ذلك فإن طموح هذا الاتجاه في الدراسة لتغطية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة مازال يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .

● وأخيرا تأتي دراسة مصطفى صفوان عن « الجديد في علوم البلاغة » لكي نختم ملف هذا العدد ، ولكي نصنع جسرا بين قضايا الحداثة المتبعة في اللغة ، وقضاياها المتبعة في الأجناس الأدبية المختلفة .

وفي هذه الدراسة يقرر صفوان أن نظرية « الأشكال » كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكتابة . الخ . قد مرت عليها القرون دون أن يمتريها تغير ؛ وذلك لارتباطها بتصوير مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تتمثل في الإعراب عن الأشياء والمعاني المستطعة عنها ، والسابقة عليها . وقد تعرض هيجل لهذا التصور بالنقد ، مبينا أنه لا قيام للأشياء أو للجزيئات بغير اللغة أو بغير الكليات . ولكن هذا النقد لم يكن من شأنه أن يؤدي إلى تغيير النظرية المذكورة . ولم يتحقق هذا التغير إلا حين بين دي سوسير أن اللغة نسق تتوقف فيه المدلولات على طبيعة العلاقات بين الدوال ؛ وهي علاقات محصورة في محوري الترابط والاستبدال . ومن هذا المنطلق استطاع رومان جاكسون أن يستبدل بما سبقت إليه الدراسات البلاغية من تقسيم الأشكال إلى مالا نهاية له من الأقسام وفقا للعلاقات بين الأشياء ، تقسيما آخر لا يستند إلا إلى محوري اللغة : الترابط الذي يقع عليه المجاز بفروعه ؛ والاستبدال الذي تقع عليه الاستعارة بفروعها . ومع ذلك فإن بعض عبارات جاكسون تؤدي - في رأي الباحث - إلى الظن بأن وقوع الشكل على هذا المحور أو ذاك إنما يتبع ما بين الأشياء من علاقات . وإنما يعود الفضل في تحرير هذه الأشكال من هذه التبعية تحريرا كاملا إلى جاك لاكان .

● بهذه المجموعة من الدراسات تكون قضية الحداثة قد طرحت أبعادها المختلفة على المستوى النظري . ويبقى أن يعمل العدد التالي من لوصول عددا آخر من الدراسات التي تدخل مباشرة إلى تجليات الحداثة في النتاج الأدبي المعاصر . ومع ذلك فإن التجربة النقدية التي تقدمها فر بال هزول في هذا العدد ، للوقوف على بعض وجوه الحداثة في شعر محمد عفيفي مطر ، وكذلك دراسة فدوى مالحى - دوجلاس ، المنشورة في باب المناهضات في هذا العدد ، التي تتناول تجليات الحداثة في الرواية الجديدة من خلال أعمال يوسف القعيد ، إنما تمثلان في وقت واحد حداثة النقد الأدبي عندما تلتقي بحداثة النص ؛ ففي هاتين الدراستين تكتمل حداثة الموضوع وحداثة الأداة على نحو بارز .

التحرير

اعتبارات نظرية

لتحديد مفهوم الحداثة

محمد بيرادة

تكتسب بعض المصطلحات والمفاهيم وجوداً ملتبساً داخل نسج الكتابات والحوار فتتقلب من أدوات مسعفة على الفهم والتوضيح ، إلى عناصر تشيع الخلط والتشويش ، وتطبع ما وراء اللغات (ومنها النقد) بالغموض والتعقيد والتعميم . وليس معنى هذا أن بالإمكان تلال هذه الظاهرة عن طريق تحديد المصطلحات والمفاهيم تحديداً « نهائياً » يستقر معه الفهم ، فهذه عملية محدودة ، ولا يمكن أن تغت من تأثير التغيرات وجدلية الوعي والواقع ، وإنما المقصود هو الإلحاح على أهمية إعادة تحديد المفاهيم من خلال مراجعة ما وراء اللغات وعبر الإشكاليات التي توظفها ، حتى تتمكن من معاينة التغيرات ، والإسهام في بورة المفاهيم ولغات النقد في ضوء أسئلة راعية لا تكتمل صياغتها دون إعادة النظر ضمناً في اللغة والمفاهيم .

من ثم فإن مفاهيم مثل : أدب ، نقد ، تجديد ، حداثة ، رواية ، تغيير ، نهضة ، تراث ، معاصرة لا تقتصر مدلولاتها على المعاني المتداولة النظرية ، بل تعدى ذلك إلى التحولات الإستمولوجية^(١) الكامنة وراءها ، التي قد يضيء تحليلها جوانب مركزية في الخطاب المستعمل لها . وكل تحليل للغات الخطاب ومفاهيمه يقضى إلى استجلاء خلفيته الإستمولوجية ، وإلى تمييزه وتربيته ، ومن ثم إلى وفه حدوده وتنسيبه .

من هذا المنظور تكون مناقشة موضوع الحداثة عملية نقدية مهمة ، لأنها تمر - حتماً - عبر إعادة تحديد المفهوم ، وتجليه خلفياته التاريخية والنظرية ، ورصد بعض امتداداته - وما أكثرها - في جسد الخطاب والتفكير العربيين المعاصرين .

الوقوف على مظاهر الحداثة ، تصوراً ونجربة ، في الفكر والأدب العربيين ، لا يهدف المقارنة أو لتقاط التأثيرات ، ولكن بهدف تبين إجرائية مفهوم الحداثة داخل الحقل العربي ، ومدى مطابقتها لخصوصية تجربة الحداثة العربية^(٢) .

إن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعني « استقلال » تجربة المعاصرة (Le Modernisme) وامتداداتها النظرية لمفهوم الحداثة في العالم العربي ، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المعيش والمفكر فيه . ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة العربية ، وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين

إن ما أقصد إليه في هذه الدراسة ، هو محاولة تحديد بعض المعاصر النظرية التي اعتبرها لازمة عند مقارنة الحداثة وتبين تأثيراتها على الأدب العربي . والسؤال المحوري الذي أنطلق منه هو : كيف تتحدد الحداثة على المستوى النظري ، ومن خلال التجربة ؟

وصياغة السؤال بهذه الطريقة تنطوي على الإقرار بأن الحداثة مفهوم مرتبط أساساً بالحضارة الغربية ، وبسياقاتها التاريخية ، وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة . ومن ثم تبرز ضرورة البدء برصد أهم التحديدات النظرية للحداثة في الغرب ، قبل

١ - مفهوم الحداثة :

١ - تاريخياً :

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La Modernité) إلى منتصف القرن التاسع عشر ، مع أن العصرية (Le Modernisme) بدأت مُهداتها في أوروبا منذ القرن السادس عشر ، أي منذ ظهور بيئات تاريخية لإحداث التغيير الاقتصادي والاجتماعي ومحاولة الأرملة الباجية عن عجز بيئات القرون الوسطى وفكرها . وقد تبلورت تلك التغيرات واتصحت معالمها الفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية ، وسيادة إيديولوجيا الطبقة البورجوازية المعززة للفردية والملكية الخاصة ، ولعقلانية الدولة البيروقراطية .

إن هذا التمييز يُعد الحداثة من دائرة التحديدات المرتبطة بما يدور من جدل ومساحلات بين أنصار الحديث وأنصار القديم ، نجدها في كل التواريخ الأدبية والفكرية . وهو يميز أيضا ويرر طابع التصنيف الكلّي الذي يطرح إليه مصطلح الحداثة ، هل أساس أنه يرتبط بحدوث نقطة أساسية في تاريخ البشرية بين نمطين مجتمعين متغايرين كل التباين . وهذا ما نلّمه في اختلاف مواقف بعض المفكرين الذين كتبوا في موضوع الحداثة ، وتفردهم في اعتبارها مفهوماً أو نظرية ذات قوانين محدّدة . يقول « جان بودريار » في هذا الصدد :

« ليست الحداثة مفهوماً سوسولوجياً ، لو مفهوماً سياسياً ، لو مفهوماً تاريخياً بحصر المعنى ، وإنما هي صيغة مُبرّزة للحضارة ، تعارض صيغة التقليد ؛ أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو استقبلية . فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات ، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة ، مُتجانسة ، مُشعة عالمياً ، انطلاقاً من الغرب . ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالته ، إجمالاً ، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله ، وإلى تبديل في الذهنية » .

لكن لتجانس الذي يتلبد في الحداثة ليس إلا ظاهرياً ؛ لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها ، ونسبيتها ، وتغير مفاهيمها ، واختلاف وجهات النظر حولها . هذا ما يمكن أن يتضح من المقارنة بين موقفين متعارضين لشاعر حديث هو شارل بودليير ، وفيلسوف ثوري هو كارل ماركس ، على نحو ما أبرز ذلك هري لومبشر في كتابه « مدخل إلى الحداثة »^(١) . فإذا كان بودليير هو أول من قدم صياغة نظرية للحداثة ، متّسمة بالتعاطف والراحة على ما تفتح من آفاق للتجديد ، فإن ماركس منذ ١٨٤٥ ، مطلقاً من منظور سياسي يُرجع إليه المعارف الأخرى ، انتقد مصطلح « حديث moderne » ، واستعمله للإشارة إلى صعود

البورجوازية وقيام الرأسمالية بمظاهرها الاقتصادية والسياسية في سياق زمني واحد أو متقارب ، نجد هذين الموقفين الكاشفين عن تصوّرين نظريين متعارضين إلا أنها لأرمان لتجلية مفهوم الحداثة في مسيرتها المعقدة والمتداخلة الخلفيات . لقد ربط ماركس نقده بالطابع التجريدي للدولة الحديثة ، وبالثبات التي تولدت من ذلك في حياة المجتمع ، ومن ثم ألح على ضرورة استرجاع الإنسان للطبيعة بعد تحويلها وامتلاك أسرارها من خلال المعرفة والممارسة ، لتذويب الثنائيات الكثيرة التي تطعم العالم الحديث . وهو بهذا يصنع مشروعاً في أفق معارض لمشروع مجتمع الحداثة ؛ في حين يتموضع بودليير في مجرى الحداثة لينتقد عناصرها الاصطناعية والمؤقتة ، وليربطها بما يعتقد أنه يكون الأبدى والدائم في الحمل . وهل هذا الأساس ، ومن موقفه المبسّط ، وقبل أن يكتشف استحالة مجاوزة الثنائية ، كتب فقرات عن الحداثة من خلال نقده لأعمال الرسامين المعاصرين له . ولعل أبرز تلك التحديدات ما كتبه سنة ١٨٦٣ :

« ... الحداثة هي العابر والمضارب والغرضي ؛ إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدى والثابت . لقد كانت هناك حدائق بالنسبة لكل رسم قديم . ومعظم البورتريهات الجميلة التي تيّمت لأن البرّة ونصف الشعر وحتى الإشارة والنظرة ولابتسامة (كل عصر له لبسه ونظرة وابتسامة) تشكل كلاها حيوية تامة . هذا العنصر العابر ، المضارب ، الذي كثيراً ما تتواتر تحولاته ، ليس لكم الحق في أن تحتفروا أو تستعنوا عنه . إنكم ، بحدسه ، ستسقطون حتماً في فراغ جمال تجريدي وغير قابل للتحديد ؛ جمال مثل جمال المرأة الفريضة قبل الخطيئة الأولى »^(٢) .

إن تجربة بودليير في مكوناتها المختلفة ، الاجتماعية والشعرية والفكرية ، تقدم نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين : بمجرأتها العصرية الكثيرة المحوّلة للطبيعة والإنسان والعلائق ، وبمغامرتها الشعرية الاستطيفية ، التي جمعت من « كيمياء الكلمة » وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وجوهرها ، ونشيد اللغة المنتهكة للمواضع والحواجز ، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القصوى .

من ثم كان للحداثة مظهران عند بودليير :

وجه سلبي : وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب الخضرة ، وبشاعة وأسفلت ، وأصواء اصطناعية وأحجار ، وحطابا ، ووحدة وسط أمواج الشر . . . وهو الوجه نفسه الذي يتجلى في « التقدم » القائم عن التقية المعتمدة على البحار والكهرباء .

وجهه هاتن : فكل ما هو بئيس ، متدهور ، ليلق واصطناعي ، يصبح فائناً ومضرب إثارة يمكن للشعر أن يحويه

الطيفية « المتبعة » التي جعلت بودلير ، أحد أبرز ممثلي اتجاه الفن للفن ، يعبر عن تناقضات الحداثة ومفارقاتها . ولعل التصنيف الذي انتهى إليه « بيردورد يو » في دراسته لحقل السلطة والحقل الثقافي خلال القرن ١٩^(٨) ، يساعدنا على استحضار موقع بودلير الاجتماعي والإيديولوجي ، فقد أوضح بورديو في تحليله أن الحقل الثقافي والفني بين ١٨٣٠ و ١٨٥٠ ، بل على امتداد القرن ١٩ ، كان يتوزع ويتنظم حول ثلاثة مواقع : « الفن الاجتماعي » و « الفن للفن » و « الفن البورجوازي » . وكل واحد من تلك المواقع المودجية داخل الحقل الثقافي يطابق شكلاً نموذجياً للعلاقة بين الفئة المسيطر عليها ، والفئات السائدة . على هذا الأساس نستطيع أن نفهم محدثات مواقف كل اتجاه :

« (. .) يساهم المليون والكتاب « البرجوازيون » يحدون في الاعتراف الذي يقدمه لهم الجمهور « البورجوازي » (. .) جميع الأسباب التي تجعلهم يتحملون مسئوليتهم بوصفهم ناطقين باسم طبقته التي يتوجه إليها إنتاجهم مباشرة ، فإن أصحاب « الفن الاجتماعي » يحدون في شروطهم الاقتصادية وفي هزلتهم الاجتماعية ، أساساً للتضامن مع الطبقات المسودة التي تتخذ دائماً مبدأ أولياً لها : العداء تجاه الفئات المسيطرة داخل الطبقات السائدة ، وتجاه عمليتها في الحقل الثقافي . أما أصحاب « الفن للفن » فإنهم يحتلون داخل الحقل الثقافي موقفاً مثلياً بنسبها ، ينزفهم لأن يحسوا بطريقة مضاعفة ، التناقضات اللازمة للوصية المنبثقة للثقافة والفنية داخل بنية فئات الطبقات السائدة ، فلكون موقعهم داخل الحقل الثقافي يرغمهم على أن يفكروا على نحو متزامن أو متعاقب (وهذا للطرف السياسي) - في هويتهم الاستيطانية والسياسية من خلال التعارض مع الفنانين البرجوازيين » (. . .) أو من خلال التعارض مع الفنانين الاشتراكيين أو البوهيميين ، نظراء الشعب ، فإنهم (أصحاب الفن للفن) ملزمون باللفظ صور متناقضة سواء عن جماعتهم الخاصة أو عن الجماعات التي يعارضونها . . . »

ذلك الوضع المتبني موضوعياً هو ما يتيح فهم الحداثة التي انتهى إليها بودلير : محاولة تحويل اليوم « الموضوع » عن طريق اللغة وتبويبها المكانة الأساسية ، ومن خلال ذلك ، العمل على تعميم التجريد في بقية أشكال التعبير (الرسم ، النحت ، الموسيقى . .) . ووراء هذا التحول ، كما لاحظ لوفيفر ، الخيبة التي انتهى إليها بودلير من مراهته على « حدائته » .

ليس فقط أن الشاعر (بودلير) يعاني موت الجمال ويكيه . . إنه يعاني كذلك غياباً ، لا غياب الله أو

ويعبر عنه . ومن ثم تحمس بودلير لعزل الطبيعة ، وتأسيس مملكة الاصطناعي المطلقة .

على أن المفاهيم التي كونها بودلير عن الحداثة ، بما في ذلك محاولة بلورته إستيقاً للشاعرة ، لم تستطع أن تسعفه على إيجاد باب للخلاص وسط جحيم العصرية المولدة للفلق والوساوس ، ظل مورداً بين ثنائية الانحطاف والسقوط :

« تلك هي « الحداثة » في اختلاطها وحيرتها كما تبدو عند بودلير : أن يكون معذباً حتى العصبان نتيجة لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع ، لكنه يكون أيضاً عاجزاً عن خلق تعال ، وعاجزاً عن الاعتقاد في تعال له دلالة وإذن ، فهي حدائته تقود الشاعر إلى دينامية من التوترات المستعصية ، وإلى تدفق العاصف في حد ذاته . . . »^(٩)

من المراهنة على حاملات المجتمع العصري وعناصره المادية « الجديدة » (الملابس ، السيارة ، الماكياج) لنحت لغة شعرية ترتقي إلى التجريد عبر التفاصيل وتلاوينها ، انتهى شارل بودلير إلى معاناة إخفاق الحداثة التي حاول أن ينظرها ، فتلك الحداثة منحرفة من صلب البرجوازية ومؤسستها وقائمة داخل بنيان متراس تتحول فيه قيم « عصر الأنوار » ق ١٨ إلى نسق اجتماعي اقتصادي ثقافي ، يخدم إيديولوجيا الطبقة السائدة . صحيح أنه داخل النسق السائد تتصنع دائماً عناصر وقوى باقية ورافضة ومضادة للثقافة السائدة ، لكن ذلك لا يعني أن « التحويل الثقافي » الخارجي يمكن أن يقلب مشروع الحداثة المستند إلى طبقة أفرزت أجهزتها ومؤسستها وثقافتها . ومن ثم كانت ضرورة التمييز - كما فعل هنري لوفيفر - بين العصرية (Modernisme) والحداثة^(١٠) :

« والعصرية هي الوهم الذي تكونه عن نفسها العصور وحجب الأجيال المتتالية . فالعصرية بذلك تمثل في مظهرات الوهم وفي الصور وإسقاطات الذات ، وفي التمجيدات المصنوعة من أوهام كثيرة ونفاذ محدود إلى لب الأمور . إن العصرية حدث سوسيولوجي وإيديولوجي . »

بينما الحداثة : « تفكير باديء وتخطيط أولي ، متفاوت جديريته ، للنقد والنقد الذاتي . إنها محاولة للمعرفة . . إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تحمل نصمة عصرها ، ولكنها - مع ذلك - تتعدى الدهوة إلى الموضة وإلى الجديد : إن الحداثة تختلف عن العصرية مثلاً يختلف تمكير ما ، عن الوقائع » .

لكن لكي نتصح خصوصية « حالة » بودلير ونحليلها لتاريخ الحداثة في القرن التاسع عشر ، نلزم الإشارة إلى الإمكانات

موته ، بل أكثر من ذلك : الحداثة تغلف وتقتنع غياب
البراكسيس وإخفاقه بمحنة الماركسي : البراكسيس
الشورى ، الشامل . وإنما تكشف هذا الغياب .
وستكون الحداثة ، داخل للمجتمع البورجوازي ، هي
ظل الثورة الممكنة والمخططة ، هي باروديا
الثورة^(٩) .

على الطريق السراي نفسه للحداثة الذي سار فيه بودلير ،
واصل « رامبو » وآخرون رحلة البحث عن ذلك « المجهول
الموصل للجديد » ، الذي تحدث عنه بودلير في قصيدة
« السمر » . إن فتنة الحداثة لا يمكن أن تفلو حتى عندما تفود إلى
السام أو « الموت البطيء » أو « الانحطاط » (فيتشه) . لكن
الشعر يكسب من الحداثة . هذا ما تثبتته تجربة رامبو القصيرة
الأمدة ، الغنية المعطاء ، فقد استغرقت هذه التجربة أربع
سنوات : بدأت عند نهاية مرحلة طفولة الشاعر ، وتوقفت عند
عتبة شبابه ، غير أنها حلحلت بينة الشعر ولغته ورؤاه .
إشرافات ملتهبة ، وتعلق هومس بالحداثة : « يجب أن نكون
حديثين بكيفية مطلقة »^(١٠) - هكذا يصبح « رامبو » . لكن
المجهول الكاشف للحداثة لن يصادفه ، لا هو للكون الكبيرة ،
ولا في أسفاره إلى أفريقيا الوسطى والشرقي الأوسط . وهو أيضا
مثل بودلير ، سيقوم مع الحداثة علاقة متناقضة سترفض جوانبها
متصلة بالتقدم المادي والعقلانية العلمية وافتان بعضاء المدينة
وتحولات الطبيعة وأوهام التجارب العنيفة الجديدة . . . تحولات
كثيرة أبدعها داخل اللغة متوسلا بـ « سحر الكلمة » وتفاعلاتها
الكيميائية ، لكنه في بحثه عن ذلك « المجهول » يكتشف قصور
الواقع واستحالة تحقيق التمثالي ، فيتشبه به المطاف ، قبل
الأوان ، إلى لصمت والامقطع عن كتابة الشعر . بذلك كانت
تجربة رامبو تأكيداً آخر لجذلية التناقض المستعصى داخل
الحداثة :

« . . . ذلك المجهول الذي لا يمكن أن نملأه بالإيمان أو
الفلسفة أو الأسطورة ، يكون عند رامبو ، أكثر مما هو
عند بودلير ، أحد قطبي التوتر الذي يسكن الشاعر .
إلا أن هذا القطب فارغ ، وله رد فعل - بالمقابل - على
الواقع . وبإدراك الشاعر لعدم كفاية الواقع أمام
التمثالي (حتى لو كان هذا الأخير فارغاً منذ تلك
اللمحة) ، فإن الشغف بالمجهول يؤوّل إلى تحطيم
الواقع . هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك ،
العلامة العائمة على عدم كفاية الواقع ، وسيكون
أيضا علامة على طابع المجهول المستعصى على
الإدراك . . . »^(١١) .

إن تجربة الحداثة خلال القرن التاسع عشر في أوروبا من خلال
تجربة فرنسا ، وبخاصة في مجال الشعر ، قد أفرزت الوعي
النقدى لأوهام الحداثة ، وللمجسيم المتدثر بآراء وأصباغ وأضواء

تُعشى البصر . . من داخل العصرية وبنياتها المعقدة لتأطير
العشاء والعلاق والحساسية ، فتتصّب الحداثة كمفهوم لثقافة
والإبداع ، لتطرح الأسئلة ، وتحتطى اللغة الكلاسيكية ، لغة
العقل واللياقة ، إلى لغة الكيمياء السحرية الملتصقة بالذات
وجنونها . . فكل الحداثة صورة لمحاولات الإمساك بالتناقضات
دون الانفصال عن فلكها ، أو كما عبر لشاعر لكسبكي أوكتايفو
بلاز :

« الحداثة نوع من التحطيم الذاتي الخلاق . . . فليس
الفن الحديث أبداً لمن اليأس وحسب ؛ بل هو أيضا
ما قد نفسه »^(١٢) .

إن الحداثة ، بهذا المعنى ، نحيلنا على تاريخ انتقال المجتمعات
الأوربية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي
البورجوازي عبر مجموعة من الصراعات والثورات والإنتاجات
الفكرية . ومن ثم فإن الحداثة تؤثر على الجوانب النظرية
والممارسات العية التي تمت ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية
البيروقراطية ، وبناء الصناعة ، وتخطيط المدن وتوسيعها ،
وإغراق الأسواق بالبضائع ، و « تنضيد الناس والأشياء » داخل
منظومة يضبطها عقل حفى ، لا مرئى ، وكل الحضور .

وعندما نستحضر هذه الخلفية العامة المرافقة لظهور مفهوم
الحداثة وتبلوره ، فإن الإشكالية تمثل أمامنا في مجموع مكوناتها
وداخل حقلها المعقد الممتد إلى الآن ، والمحتضن للحداثة بكل
ما عرفته من تبدلات ، وما طرأ عليها من مسخ و « تناسخ » .

فماذا عن الحداثة في رامن الأسئلة الصعبة وفي مشاهات
« عصر الفراغ » ؟

ما بلغت النظر ، بدءا ، هو تعدد التسميات لتوصيف المرحلة
الراحة من تاريخ العصرية والحداثة : فهي أحيانا « النسق العنى
- التفى » ، وهي عند آخرين « المجتمع ما بعد الحديث » أو هي
مرحلة « المجتمع ما بعد الصناعي » . .

لكن هذه التسميات ، إذا اختلفت في المصطلح فإنها تنفى
عند تحديد مضمون التبدلات التي عرفتها الحداثة من خلال
تجربتها في أوروبا وأمريكا واليابان ، حيث الأسبقية للإنتاج
والاستهلاك ، والاعتماد على التكنولوجيا وعلى السوق العالمية
التي تضمن استثمار الربح الرأسمالي وترسيخ النموذج لعرب
« الحداثى » في الحياة والاستهلاك والثقافة .

بين نهاية القرن ١٩ وثمانينيات القرن العشرين ، عرفت
الحداثة تحولات كثيرة وجذرية ، تفتتها من سياق المرجعية
الثقافية العسكرية التقدمية المراهقة على انتصار التقدم والعلم
والعقل ، إلى مستوى « بية استقبال » لما تفرزه أجهزة وانساق
وبرامح تديرها أيد لا مرئية لكنها ذات حضور كاسح . من هذا
المظهر ، وعلى أسس مجموع التعريفات الاقتصادية والتكنولوجية

والاجتماعية والثقافية ، تصبح الحداثة في السيلق الحالى هي المفهوم الذى يشير إلى (١٣) .

« . . البنية العامة للمجتمع المعاصر ، والنسق » الذى يمكن أن يتحدد بالتركيب الأصيل لكليتين : تلك التى يصحها سارتر ، وتلك التى كان يحلم بها سان سيمون . أى أننا نجد ، من جهة ، « سُلْسَلَة » (serialisation) البشر ، والشروط ، والأشياء ، والآليات مثل الكمبيوتر ، واختزال كل شئ إلى نموذج وحيد من الحيلة البتلة . ومن جهة ثانية ، هناك الكوكب الأرضى «مجدولاً» ، والترابط الكونى للاقتصادات ، وشبكات التواصل وربط البنيات السياسية والاجتماعية ، واستبدال السوق العالمية .

إن التناقض ، أى السمة المميزة منذ البداية للحداثة مفهوماً وصيغة حضارية ، قد أخذ منذ الستينيات من هذا القرن ، أبعاداً عملاقة قلبت العلاقات فى كل المجالات ، ودفعت بالاستلاب والقلق وانعزدية وتكليانية الدولة - الرأبائية (l'etat providence) إلى حدودها القصوى . وهذا ما جعل أغلبية المفكرين الغربيين يضعون الحداثة والمصرية موضع التساؤل ، راسمين ، بالأرقام والأحداث والتحليلات ، صورة قائمة للإنسان الحديث مأخوذاً فى شرك الحداثة وأوهامها . لا فرق بين من يعيش فى نظام رأسمالى أو فى مجتمع اشتراكى لو فى دولة تابعة من دول العالم الثالث . هناك رموزاً ما بعد الحداثة تشير إلى فاعلية النسق العالمى وتجهيزه فى تفاصيل اليومى المعيش ، مهما اختلفت آليات واستراتيجيات تشييد اقتصاد التكنولوجيا ، وبناء الدولة الرأبائية المطلقة ، وتعميم وسائل الثقافة الشعبية وتبجيرها . على اختلاف فى الدرجات ، نجد النسق العالمى «الحداثى» بارزاً من خلال ما التقطه أحد الصحفيين :

« أصبح البعد العالمى إحدى القيم الجوهرية للحداثة : فالسرعة ، والوسائل السريعة البصرية ، والروك أند رول ، والسينما ، والبلودجين ، والقمصان القصيرة ، والكوكاكولا . . من بين أشياء أخرى ، قد قرّضت مصام مخترقاً لفضاء الوطنى ، وأناحت تنزهاً عالمياً هو قاعدة تقوم عليها الثقافة التى تسبّح فيها يومياً » (١٤) .

إن هناك جدلية تكمن وراء تحولات الحداثة فى مظهرها ووجودها : أى بين النسق الكليانى التشميطى ، والقرودية الاستهلاكية المعاصرة فى الفراغ . حتى مجال الاقتصاد والتكنولوجيا ، لم تستطع الرأسمالية أن تتخطى أزماتها عن طريق جعل التكنولوجيا عاملاً تاريخياً يعوض الريع ويتابع تحقيق التقدم وحل مشكلات الإنسان . ذلك أن الثورة التكنولوجية وجدت نفسها مشدودة إلى خدمة مصالح النظام الرأسمالى : السيارات الخاصة ، وأجهزة التلفزيون ، والمخترعات المختلفة ، والطرق

السيارة ، والكمبيوتر . . كل ذلك ينتمى فى النسق الاقتصادى الاستهلاكى ليصبح عبر وسائل الثقافة الجماهيرية وعبر الإشهار والدعاية ، عناصر متكاملة تضطلع بدور إيديولوجى «يصفح» العقول ويشدها إلى غمط حياة الأروار والشاشة الصغيرة . .

وفى مجال السياسة ، أصبحت الدولة هى السلطة العليا ، والمفتاح السحرى الذى يدير الآليات الضخمة والمباريس وترسانات الأسلحة والأقمار الصناعية وأجهزة المخابرات ومناجم العملة الصعبة والشركات المتعددة الجنسيات . .

أصبحت الدولة جهازاً مستغلاً لا يتمتع وفق تعبير الطبقات لومطالب المواطنين ، وإنما يرتبط بالمصالح الثابتة لمستعبدى من النسق ومن «عطاءات» الحداثة .

« . . هكذا تآخأت الدولة ، وقد نزعمت تجريديتها ، مع الفئات الاجتماعية المحظوظة التى تقوم مصالحها الخاصة ، السياسية والاقتصادية معاً ، على أسس تلك الحداثة نفسها : أى فئات التكنوقراطيين والمثقفين ، ومتنفذى التسوير والرأسماليين (خارج - الأرض) ، وأطر المحترفين (المصريين) (. . .) إن (ثقل الأشياء) يسير فى اتجاه خضوع الدولة لإرغافات الحداثة ، لكن شؤون الدولة تبقى ، مع ذلك ، مُسيرة بكيفية مستقلة فى ضوء توارثات سياسية ذات خصوصية نوعية » (١٥) .

لم تعد وظيفة الدولة فى أفق الحداثة الراحة هى ضبط مصالح «الأمم» وحقوقها ، بل التسابق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمى ، والاصطلاح بمهام غزوة (١٦) الاقتصاد ، وتصدير النموذج الحضارى والثقافى «الحداثى» إلى مختلف أركان المعمورة . .

وفى مجال الثقافة ، رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها ، ومنطق «الموضة» والدعاية لها . إنها ثقافة للجماهير من منظور يثبت الاستهلاكية والمتعة ، ويفرس نموذج الثقافة الانتدالية . تحلّت الثقافة عن سجع الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال ، لتتجه على نحو متزايد ، وفى مجالها الجماهيرى - إلى هوس التغيير من أجل التغيير ، وإلى ملاحقة العلامات وتناسلها ، وانتعاش عناصر المولكلور ، وزينة التقاليد ، وذيخارف الماضى . . إن هذه الثقافة الحداثوية تفرص على تعايش الأساليب والانغمات ، وتسمى ، ضمناً ، إلى الإجماع بأن عصر الإيديولوجيات الماهضة قد انتهى ، وأن المتعة والاستهلاك وفعالية الأروار هى السبل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية ، وتعميم الرفاه والتواصل من هذه الزاوية ، يكون «ما بعد الحداثة» فى مفهومه الثقافى «تصحيحاً» للحداثة :

« . . . يجب أن نفهم ما بعد الحداثة على أنها من

جهة بمذبة بقدر هوس التجديد والثورة ماى ثمن ،
وهى من جهة ثانية ، إعادة اعتبار لمكبوت الحداثة :
أى للتقاليد ، والمحل ، والزخرفة ... (١٧)

إن هذا التقديم التخطيطى لسمات الحداثة فى تحولاتها ، إذ
يركز على الجوانب السلبية ، قد يبدو متدرا بكارثة ، ولكن وقائع
العصرية وامتداداتها فى النفوس والعلائق ترجع مظاهر الحروب
والنسف والخوان إلى مظاهر الرفاهية وتحسين مستوى العيش
وتسجير الطبيعة . لكن الأهم هو إبراز طابع التناقص المتصق
بالحداثة فى جميع مراحلها . . . وهو تناقص يتيح الخروج من
شرقة المودج الحداثى المعيب لإرادة الإنسان ، والمفرغ للقيم
من محتواها . هكذا اتخذت ردود الفعل على السق الاقتصادى
العالمى ، وعلى الحضور الكلى الدولى ، وعلى الثقافة الاستهلاكية
الابتدائية ، أشكالاً مضادة لتكسير الطوق الجمعى ، ولرفض
عصرية التعليل والأتمتة والأسلحة الكيماوية والنووية وتشىء
لبشر : أكثر ما يتجلى ذلك فى التنظيمات والجمعيات ذات
أهداف «التحريرية» المقاومة لكيانية الدولة : بانصار حماية
البيئة ، الحركات النسائية ، جمعيات حقوق الإنسان ، أنصار
السلام ، جمعيات حماية المستهلك ، تخطيطات الدفاع عن
الأقليات . . . الإنتاجات الثقافية والمية الهامشية . . . مظاهر
كثيرة تجسد الرهى المصاد والرفض لأوهام الحداثة وتنادجها .
وفى مجال الأدب والفنون والعلوم الإنسانية ظهرت أعمال كثيرة
متقدمة ومحفلة بالجميم المصرية والحداثة ، ومعلنة إفلاسها .

غير أن ذلك لا يعنى أن التجاوز يتدرج فى باب الختميات ،
وأن البديل مائل فى «ثورة» تبشر بها النظريات ، فالحكم بإفلاس
الحداثة لا يعنى نهايتها ، لأن نسفها المتناقض للعقد يمتلك
إمكانات كثيرة للدفاع عن وجوده .

٢ - الحداثة فى شكل إيديولوجيا :

عند لرحال الحداثة من بيتها وسياقها إلى بيئات وسياقات
أخرى (عن طريق الاستعمار أو البعثات أو المشاققة وأشكال
التوصل المختلفة . . .) ، فإن تناقضاتها وإشكالياتها تتخذ
وجوها مغايرة وتعبيرات مختلفة ، خاصة فى الأقطار ذات التقاليد
والثقافات لعريقة . رحلة الغرب إلى المستعمرات ، وحصوره
بمستمر داخل ما يعرف ببلدان العالم الثالث ، جملا المجابية بين
مطبخ مجتمعين تنعرج فى شكل شظايا حداثية تعمق جروح
المجتمعات «لتقيدية» ، وتشد مسيرتها التحريرية إلى مآهات
العصرية ولتحديث ، واستيراد المودج الحضارى الغربى . . .
فالأقطار العربية تعرفت على الحداثة - أول الأمر - فى مظاهرها
المادية المتعومة عسكريا وإداريا وتقنيا وعلميا ، أى من خلال
الأشياء القليلة للتصدير بسهولة ووفق ما يتختم مصالح العرب
وأغراضه . وفى غيبة الشروط المادية المرافقة لسيروية الحداثة
الغربية (الثورة العسكرية والسياسية والصناعية . . .) ، فإن

علاقة العرب بالحداثة اتسمت بالالتاريخية ، وبالتعامل
الإيديولوجى . وإلى عهد قريب ، كانت صورة الغرب فى الثقافة
العربية بعيدة عن التحليل التاريخى البقلى المحكم إلى النسيب
ورسط النتائج بخلفياتها ومناهجها الفكرية والعلمية . ومن ثم
كان التسليم بنموجية الغرب ، وسنلها تلك النموجية
إيديولوجيا ، حتى عند المفكرين الدهنين الذين أرادوا التوفيق
بين التقليد والتجديد (١٨) ؛ بين «الأصالة» والحداثة . بذلك فإن
الحداثة لم تفعل فى المجتمعات العربية بصفتها جدلية للقطعية كما
فعلت فى الغرب ، وإنما تحولت إلى ديلامية للخط ومراكمة
الأفكار والمذاهب والمناهج التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن
الثامن عشر (المقلابية ، والديكرتية ، والوضعية ،
والعلمية . . .) ، أى أن الحداثة تتحول ، كما لاحد جان
بودريار :

«إلى بلاغة للحداثة تتشر وسط الناس تام داخل
مجتمعات العالم الثالث ، لتعوض عن التأخر
الحقيقى ، وعن غياب التنمية . . .» (١٩)

من هذا المنظور ، يبدو الوجه الإيديولوجى الذى طبع فهمنا
للحداثة على نحو ما أوضح ذلك الأستاذ عبد الله العروى محداً
الإيديولوجيا العربية على أنها :

« . . . بناء نظرى مأخوذ من مجتمع آخر ، وليس مُندرجا
برؤته فى الواقع ، إلا أنه فى الطريق إلى أن يصبح
كذلك ، أو أنه ، بتعبير أدق ، مستعمل بصفته نموذجاً
بالذات لأجل أن يحققه الفعل . . .» (٢٠)

لا يمكن ، إذن ، أن تُعطى للحداثة فى العالم الثالث المفهوم
نفسه الذى اكتسبه فى مساره التاريخى الغربى ، أى بوصفه
الصيغة التى ترسم لبنيات الحداثة والتاريخ الاجتماعى ،
وحركات الفكر والإبداع النافية والمهاضة للتغيرات التى حملتها
العصرية . وعلى نقض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة فى بلدان العالم
الثالث والعالم العربى صيغة لطمس التاجر التاريخى والاستلاب
الحداثى وسط ركام «بلاغات» الحداثة وأسطورتها السحرية .

ومن القيد أن تُذكر بعناصر تجسيدات العصرية والحداثة فى
واقع الحال بالعالم الثالث :

● فى الاقتصاد - تجلر لتبعية ، وإحماق محططات التنمية ،
وتفاقم التفضير والبؤس والاستغلال ، والانتهاه إلى مارق ،
لا بالنسبة للعالم الثالث فحسب ، بل بالنسبة لمركز الحداثة
العالمية كذلك ، المعتمدة على السوق العالمية (٢١) :

«إن هيمنة السوق العالمية» تُعى : فى نهاية التحليل ،
أن البلدان «المسيطر» ولأقطار «المسيطر عليها» مرتبطة
فيها بينها بروابط متبادلة ، لها نفس القوة فى كلا
الاتجاهين ، حتى وإن انعكست العلامات . إنها تبعية
متبادلة أصبحت قوضاها فى المالية العالمية مثلاً

مغايرة ومناهضة لأوهام الحداثة ولقدسية الرموز والعلامات الغريبة . وأكثر ما يتجلى ذلك ، عندنا ، في مجال الإبداع الأدبي والفني ، وفي بعض اتجاهات الفكر الحديث (٢٣) ، وهذا ما ستقف عنده في الصفحات المخصصة للحداثة العربية .

يحقنا عند هذا المستوى من التحليل ، أن نبرز ملاحظتين اثنتين علينا أن نوليها الاعتبار عند محاولة تحديد مفهوم الحداثة العربية :

١ - إن الحداثة المرتبطة بالعصرية لا تُحلبا على مفهوم نظري عميق في عناصره المكونة ، يُتيح استعمالاً تعميمياً إن مفهوم الحداثة هو تجميع أكثر من أداة . ومن ثم لا مناص من استحصار تحولاته وناقضاته ، أي من ضرورة اعتبار إيجابيين ، السلب والإيجابي ، بالنسبة للمنظور الذي يتم منه التعامل مع العصرية والحداثة . فمثلاً ، بالنسبة لفيلسوف مثل أدورنو ، يعتبر التجزئة الحداثيّة سجيّة لتجريديتها ، ومتجهة إلى الفنى والسلب أكثر من تقديمها لتصورات إيجابية :

«... إلا أن الحداثة لا تنكر ، مثلها تفعل ذلك الأساليب دائماً ، للممارسات الفنية السابقة ، وإنما تنكر التقليد بصفته تقليداً . وهي في ذلك لا تفعل سوى تأكيد المبدأ البورجوازي في الفن . إن تجريديتها مرتبطة بالطابع البضاعي للفن...» (٢٤)

وفي الوقت نفسه نجد مفكراً آخر هو «جول ليوفتسكي» يبين وجهة نظر الباحث الأمريكي «دانييل بيل» ليدافع عن ثورية الحداثة في المجال الثقافي والفني :

«... إن السيرة الطلائعية هي المطلق نفسه للثورة ، بما تميزها المناقضة لسن القيمة المضبوط ، وللتراكم والتعادل . وقد أوضح دانييل بيل بكيفية صحيحة أن الثقافة الحديثة معادية للبورجوازية . وأكثر من ذلك ، هي ثورية ، أي أن لها جوهرًا ديمقراطياً يجعلها ، على غرار الثورات السياسية الكبرى ، لا تنفصل عن الدلالة الخيالية المركزية الخاصة بمجتمعاتها ، ولا عن العود الحر والمكشوف بذاته» (٢٥) .

٢ - استبطاع الشعر ، من خلال تجربة بودلير ، ومالارميه... أن يطور مفهوماً خاصاً للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المحيلة . فتجديد اللغة يبدأ بتسمية الأشياء وملاحقة الهارب والمنعكس والمتناهي من صلب الحياة العصرية المعيرة للعصاة والأحجام ، والمبتكرة للأشكال الهندسية المعاصرة ، والمائلة للحياة اليومية بالتفاصيل المادية التي طالما دأبت الخيال ولكن لغة الشعر لا تتميز إلا عندما تركت «دكتاتورية التحليل» التي تخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة . وبين «الأساء» الحرة ، أي القيمة المطلقة في النسق الليبرالي ، وإرغافات التصنيع والتحديث ، يبتدع الشعر لغته

كلاسيكياً ، فالعالم الثالث الذي ارتفعت استدلته سنة ١٩٨٢ إلى أكثر من ٦٠٠ مليار دولار ، هو عملياً في حالة إفلاس ، لكن الغرب لا يملك سوى التفاوض لإعادة جذوة هذا الدين ، ومنع قروض جديدة . إنه لا يريد أن يجازف بمفاقمة البطالة في بلدانه إذا أوقف البيع ديتاً مع العالم الثالث ، كما لا يريد أن يجازف بترك السق النقدي العالمي يتهاوى...»

● وفي التنظيم السياسي ، أصبحت «الدولة» غاية في حد ذاتها ، تشيد على شاكلة الدولة الأوربية ، مغرقة من تاريخها وأسسها ، ومعصولة عن الطبقات والفئات ، لتصبح أداة وصل مع الميتربول والسق الاقتصادي العالمي ، وأداة قمع للمجتمع المدني ، وحامية لمصالح البورجوازيات المحلية التابعة للمركز . دولة تقوم على المساعدات التقنية ، وعمل استيراد النماذج والاستدانة ، وتدجين المواطنين . لقد تحولت الدولة في العالم الثالث إلى وسيط بين النسق الاقتصادي العالمي الخاصص للراسمال العالمي ، وبين الشعوب المسلوقة بالإرادة ، التي نزعها دولها على تجميع نفايات التكنولوجيا وإفرازات الحداثة «الجمهورية» .

● وفي الثقافة ، تقوّصت البنيات الفكرية والفنية للتقليدية في ضمرة التحديث المستجلب ، وتشابك خيط الثقافة المستوردة ، لتتعرض الهوية الجماعية إلى غسل قسري عبر وسائل الثقافة التقنية الجماهيرية وإنتاجاتها المرسجة للمودج الثقافي الحداثوي الغريب عن البيئة والعقيدة والتطلعات .

لكن ما تحب الإشارة إليه هنا ، هو الدور الذي تصطلع به الولايات المتحدة الأمريكية في تصدير ثقافتها إلى جميع أنحاء المعمورة ، وخاصة إلى بلدان العالم الثالث ، اقتناصاً منها بآن مجتمعا هو المجتمع الذي يتواصل أكثر من أي مجتمع آخر مع العالم كله (٢٦) . وبذلك فإن استمرار النسق الاقتصادي العالمي الذي تسهر عليه أمريكا وتقويه ، يقتضي استخدام التكنولوجيا والإلكترونيات ل «توحيد» المجتمع العالمي ثقافياً ونفسياً حضارياً . ومن ثم فإن التخطيط للغزو الثقافي يشكل جزءاً أساسياً من تخطيطات الولايات المتحدة التي تعتبر نفسها «مسئولة» ، في تحديث العالم وتطويره...»

إن هذا الواقع الموصوف في خطوطه العامة ، والمتصل بسيرة تاريخية معينة ، يحكم على العالم الثالث ومنه العالم العربي ، بأن يكون في موقع المتلقي ، «المتحمّل» لمواقب العصرية والحداثة ، لا المشارك في صنعها ؛ بل إن كثيراً من الدراسات ، وبخاصة الاقتصادية منها ، تدع إلى أن التطور اللامتكافئ بين العالم «الأول» والعالم الثالث يؤكد ، أكثر فأكثر ، استداد الألف ، واستمرار الدوران في الحلقة المفرغة . لكن داخل هذا المارق العام للعالم الثالث ، تتطور أقطار وعى

بالإكراه والتطويق ، وسيرورات القسر والاستجلاب . لكن التحديث ، حتى فيما تكشف عنه من خرائب وحجز وانفصام للدولة عن المجتمع المدنى ، يظل تجسداً تاريخياً منطوقاً على عناصر ملموسة أفرزتها الممارسة والتجربة ، ونشير إلى علائق معينة بالحدثة ، لها أهميتها عند معاودة التساؤل .

١ - التاريخية مدخل للحدثة :

نجد في بعض كتابات الأستاذ العروى طرحة عميقة لمسألة الحدثة العربية من خلال إعادته النظر في الإيديولوجيا العربية والكشف عن «مصادرها» وانتقاد العوائق التي تحول بين المجتمعات العربية وتحقيق حداتها . أى الثورة المتبعة لتجاوز التآخر والانقائية والسلفية ، ومن ثم الارتقاء إلى منطق العصر لحماية المصالح وتأمين الدفاع عن النفس ضد أطماع «الأخر» إن الإشكالية التي يطلق منها هي : «كيف يمكن للفكر العربى أن يستوعب مكتسبات الليبرالية قبل (ويثون) أن يعيش مرحلة ليبرالية؟»^(٢٨) ، والتحليلات والأجوبة التي قدمها من منظور التاريخية الماركسية استشرافاً لـ «نهضة ثانية» ، هي في العمق تشخيص ضيق للحدثة العربية للمخاطبة ، وإبراز للتعبير الشاسع بين بنيت المجتمعات العربية وخطاباته الإيديولوجية . ويحتمل أن تؤكد هنا أن تحليلات العروى تشمل أيضاً إشكالية التعبير الأدبى العربى ، وانتقاد الحدثة الوهمية المعتمدة على الشكلانية التلفيقية .

يحرص العروى على شمولية التحليل لإرجاع ما يبدو نتيجة أو جزئياً (التبعية ، الحكم الفردى ، استقواء التقاليد ، التفاوت الطبقي ، الإبهام في التعبير . . .) إلى ظاهرة أساسية في المقولات الإيديولوجية الحاصلة للواقع . من ثم فإن تحليله يفترض الانطلاق من «الملكية المجتمعية» على أساس التمييز بين الماركسية كمنهج للتحليل ، والماركسية كواقع اجتماعى . فالتعامل مع الماركسية بوصفها منهجاً للتحليل ، يتيح لنا التجمد عند تطبيق معين أو الاقتصار على اتباع النماذج ، كما يسمح بفهم الشروط الخاصة لكل تجربة ، وبالوصول إلى صياغة صحيحة للأسئلة التي تهم أجوبتها في الممارسة الإبداعية . والتاريخانية المرتبطة بالفعل والتعبير هي التي تسمح بفهم «وتمثل الليبرالية تمهيداً لتجاوزها من خلال تحيئتها وربطها بأسئلة الحاضر . إن التاريخانية الماركسية ، بهذا الاستعمال ، لا تكون مجرد «اختيار» نظرى ، وإنما هي وسيلة عملية لضمان استمرار المرد العربى «كجسم منتج ومستهلك» كعقل وكإرادة (. . .) ، وجعله يفوز في عالم اليوم الذى يهيمن عليه منطق معين ، ونسیره أخلاق معينة»^(٢٩) .

من هذه الزوايا يمكن أن نقرأ العناصر اللازمة لقيام «تحديث» و«معاصرة» صحيحين في نظر العروى ، أى شروط تطوير الواقع

ورموزه وبجالة الخلقى ، مبتدأ الحدود المتوقعة بين الواقع واللاواقع ، بين التاريخ والأسطورة . وجميع لغات التعبير (الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، المسرح ، السينما . . .) أبدعت لغتها الخارجة عن نطاق لغات التواصل والمحاكاة .

هكذا نتصّب لغة الحدثة لغة أساسية ومشتركة منذ بودلير إلى اليوم^(٣٠) ، بين المبدعين المتحردين على إرغامات التخطيط وأزرار الإلكترونيات وأرقام الإحصاءات ، وكل ما يسمح إنسانية الفرد والجماعة .

٢ - الأدب العربى والحدثة :

لا يهنا هنا التاريخ لبداءات استعمال مصطلح «الحدثة» في الكتابات الفكرية والنقدية الأدبية ، ولا رصد التجارب التعبيرية التي تنتمى إلى الحدثة . . وإنما نحرص على إبراز الإطار الفكرى المفهومى المطلق من تصورات للحدثة وللمصرية ، ضمن طرح إشكالى يحاور «الأزمة» المجتمعية العامة ويطمح لأن تكون تسلاً لانه فاسحة لعقدة القوائم المتعثر ، وتدشيناً للآتي المتشكل عبر جدلية الحتم والتبني .

بعبارة أخرى ، لن نقف عند التحليلات الأولى للإبداع الحدائى في الرواية والقصة والشعر والمسرح ، وعلى أصداً ذلك في لغات النقد وتباين مفهومات المصطلحات المستعملة لتعيين مظاهر الحدثة في الأدب العربى . فذلك لا يتأخرىك أن ننطلق من الاستعمال الأكثر تبلوراً وشمولية ، على نحو يجعل مفهوم الحدثة طاقة إجرائية أكبر عند تحليل الكتابة الأدبية وأشكالها ووظائفها . . ومن هذا المنظور ، فإن المفاهيم التي سنعرض لها هي أكثر اندراجاً في سياق الحدثة العامة التي عرضنا بعض الملامح من مشكلتها ، سواء اتجهت إلى إقامة علائق تمثل ومجازة ، أو إلى علائق نقد وقطيعه .

وقد انحرفت ، لتوضيح الاختلاف النظرى الأساسى في تحديد مفهوم الحدثة العربية ، تصورين يمكن الانطلاق منها لصياغة أسئلة أخرى عن رحلة الحدثة في الأدب العربى ، وهذان التصوران مستخلصان من كتابات الأستاذ عبد الله العروى ، والشاعر الناقد أدونيس . وليس الحافز على هذا الاختيار إبراز التعارض بين رؤية المفكر المؤرخ ، والشاعر المبدع ، لأنها كلاهما يصدران عن هاجس إبداعى^(٣١) ، وإنما لأن طرحهما لمشكلة الحدثة يلامس مجموع التصورات ، ويمكن أن تندرج ضمنها أطروحات أخرى تقترب أو تبعد قليلاً عن إطارها العام .

ونجدر الإشارة إلى أن الخلطية العامة التي تكمن وراء التصورين النظريين اللذين سنعرضهما ، ووراء تصورنا ، تعد العصرية صيغة إيجابية يمكن البحث داخلها فقط عن التجاوز والحلول ، بل إن العصرية هنا تأخذ معنى «التحديث» المتصل

وتعبيره بالعمل ، لا باللمعية والخطابات اللاعقلانية ، الرومسية واللاواقعية :

«مد النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن ، وبأفكارنا وشعورنا في قرن سابق ، بدعوى المحافظة على الروح الأصل» - وذلك كانت خدعة من القسم المتأخر في نفسيتنا وفي مجتمعا لاستمرار التأخر واستغلاله . وستبقى مسألة الخصوصية والمميزات معطوكة ، لكن في نطاق الاعتراف بوحدة التاريخ ، ونفى إمكانية السوء الدائم لنمط أصيل . العرض من التحليل التاريخي هو أن تفصيل آخر الأمر الخصوصية عن لأصالة ، فالأولى حركية متطورة ، والثانية سكونية متجمدة ، منتقاة إلى الماضى» (٣٠) .

ومن خلال تحليل أنماط الوعي الأساسية كما تتجلى في مختلف التعبيرات والمنظومات الإيديولوجية العربية المعاصرة ، ومعاينة إحقاق كل العرب ، بعد الاستقلال ، في إنجاز مشروع مشترك للتحرر وتحرير المجتمع ، يلاحظ العروى أن الفكر العربي المعاصر استطاع أن يصوغ صياغة جديدة إشكالية المفكرين والرواد الأوائل . وهذه الصياغة الجديدة تنهض التاريخ مرتكزا ، والتاريخانية الشاملة إطارا . ومن خلال هذه الصياغة تصبح محاور مشروع «النهضة الثانية» :

- ما التحديد الأكثر إداركا للإمبريالية ؟ هل يسوِّد أحد العناصر التالية : السيطرة السياسية ، الاستقلال الاقتصادي ، الضغط الدبلوماسي ؟ أو أنه يتمثل فيها مجتمعة ؟ أو يجب الذهاب إلى أبعد من ذلك والقول بأن وضعية الهيمنة هي تلك التي يختار فيها فاعل واحد نيابة عن الجميع وعلى جميع الأصعدة ، بدءاً من السياسة إلى السلوك ؟

- ما محتوى الثورة ؟ هل هو إعادة تعديل لتوزيع السلطة ، وتشديد اقتصاد وطني ، وتعميم للثقافة التقنية ؟ أو أن الثورة هي تحرير للمجتمع وللشخص من كبل حصر مطلق ، ماض أو مستقبل ، بحيث إن المجتمع المنشور يستطيع أن يتوقع عمل «الأخر» وأن يتطلَّ مسبباً فاعليته ؟

- ما برُّ مجتمع متخلف ؟ خارج تقنية عاتية ، وماضٍ جائم الحضور ، ومستقبل مُتعلِّب ، ما الذي يجعل الكلام ، في مجتمع مثل هذا ، فارغاً أو ديماجوجياً ؟ أليس التناقض الأساسي هو بين بنية غير مستقرة (تغير ، عن طريق حركتها ذاتها ، معنى لكلمات والأفعال) ، وأيديولوجياً للمطلق (الله ، الديمقراطية ، الاستقلال) ؟ أليس برُّ مجتمع متخلف هو ، عند التحليل الأخير ، الإرادة اللاواقعية للمخبة في أن تنفذ مطلقاً بالرغم من الأفراد الأحياء ، بدلا من أن تنفذ الأحياء إذا كان ذلك سيجعل المطلق يتبدل ؟ (٣١) .

إن الأجوبة عن هذه الأسئلة بوضوح وفعالية هو ما يلتزم

المنهج الماركسي التاريخي القادر على أن «يزودنا بمنطق العالم الحديث» لأننا لم نعش أطوار العالم الحديث المتتابعة ، ولم نستوعب بنيت الكامة (أي المطلق الديمقراطي الليبرالي) (٣٢) ، ويجنبنا الدخول في مناهات وقضايا لا تتصل بواقعنا وإنما تتصل بسباق أوروبي (محاولة تجاوز الليبرالية أو الماركسية المتأثرة بها) .

ومن هنا ضرورة وعي الالتباسات الناتجة عن الخلط في فهم التطور الفكري والمجتمعي بالغرب ، ومنها ما يتصل بالحدائق ؛ لأن تطبيقات الليبرالية في الغرب أسفرت عن «تشوهات» للمذهب الليبرالي ، وعن ابتعاد عن القيم الأصلية (العقلانية ، حرية الفرد ، الروح الإنسانية) . ونتيجة لذلك ظهرت اتجاهات نقدت عقلية القرن التاسع عشر المحدودة ، ودعت إلى تحقيق التجاوز . وأهم تلك الاتجاهات :

- الموضوعية ، التي تعتبر الدولة والعائلة وكل المؤسسات عائقا أمام حرية الفرد .

- الفرويدية ، التي بدأت كمحاولة علمية عقلانية لإدخال اللاوعي في نطاق الوعي ، لكن تفرعت عنها فلسفة تدعى أن مطلق اللامعقول سابق وفوق المعقول . .

- المنطق الصوري وفلسفة اللغة . وما نتج عن ذلك من رفع لقيمة منطق الكلام العادي .

- الرومانسية الجديدة والسوريالية ، وكلتاهما ترمي إلى تكسير القواعد والأساليب التي تجسد فيها العقل المحدود فأصبحت بذلك حواجز لا وسائل لاستكشاف الحقيقة .

هذه الاتجاهات التي تقوم على وضع «التاريخ والتطور التاريخي بين قوسين ، وتهدف إلى ولوج باب المستقبل بالرجوع إلى الماضى (. . .) وإحياء الفرد الحر الكامل الذي لم يدخل بعد في قوالب العائلة والمجتمع والدولة . . . » هي التي تحظى باهتمام المتفهمين في العالم الثالث والعالم العربي ، وتشددهم إلى إشكالية ليست هي إشكاليتهم (٣٣) .

من نفس المنظور ، واعتمادا على تحليل ترميزي ، طرح العروى مشكلة الحدائق في الأدب والنقد العربيين المعاصرين ، محددا «عدم ملائمة» التعبير الأدبي (في الرواية ، والمسرح ، والقصة) للواقع العربي بقياب نقد للأشكال الأدبية ، انطلاقا من إنجاز سوسيولوجيا الشكل . ونتيجة لهذا العيب ، اعتقد الكتاب والنقاد أن ضعف الأدب العربي الحديث راجع أساسا إلى عدم التمكن من التركيبات الفنية وأسرارها كما تتجلى في الآداب الأوربية والعالمية ، ومن ثم فإن موضوع تعلم الأشكال أصبح هو الموجه للإبداع والنقد . فالأشكال الأوربية الفنية يتم التعامل معها دون نقدها ووضعها موضع التسؤل ، وكأنها لا جذور لها ولا تاريخ ، وكأنها قابلة للتعميم . وإذن يكفي أن ننقن صحتها لتعبر بوساطتها عن واقعنا . وقد نتج عن ذلك أن الجزء الأكبر من المسرحيات والروايات والقصص العربية المعاصرة جاءت استنساخا باعثة لأعمال أوربية ، لأن الأشكال المقننة لا تطابق

منذ القرن السابع الميلادي ، وقرراً الحداثة اتخذت أول الأمر مظهر «الصراع بين النظام القائم على السمية ، والرغبة العامة لتغيير هذا النظام (. .)» والحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل المأوى ومصره بمقتضى الحاضر (.) حيث ترى تيارين للحداثة : الأول سياسي - فكري ويتمثل ، من جهة ، في الحركات الثورية ضد النظام القائم ، بدءاً من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج ، مروراً بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة . ويتمثل ، من جهة ثانية ، في الاعتزال والعقلانية والإلحادية ، وفي الصوفية على الأخص (. . .) أما التيار الثاني ففني ، وهو يهدف إلى ارتباط بالحياة اليومية كما عند أبي نواس ، وإلى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد وكل موروث ، كما عند أبي تمام (٣٧)

إن ما بلغت الانتباه في تاريخ أدونيس للحداثة العربية ، هو التعميم للمصطلح وتجرده من حولاته التاريخية الحديثة ، والتباسه ، لإسقاطه على تمايزات تتصل بجذلية القديم والحديث في سياقات مغايرة تماماً للسياق المعاصر . وبذلك فإن مفهوم الحداثة ، في هذا الاستعمال ، يكتسب تعريفاً بالجوهر يمكن أن نجتمع من حوله كل الشعراء والمبدعين المجددين على اختلاف سياقاتهم التاريخية المؤطرة لإشكالياتهم وممارساتهم الإبداعية .

في المقابل ، عند تحليل أدونيس لضرورة الشعر العربي من الإحياء إلى الحداثة ، يحرص على طرح كل الأبعاد : الثقافية ، والحمالية ، والنقدية ، والتواصلية ، كما يميز بين «الشعر» والنص الذي يتزأ بشكل الشعر ، مستخلصاً مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعريين :

- ١ - يتحقق الشعر بتحقيق لعتة للتعباد عن اللغة لقاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة
- ٢ - ليس للشعر ، بصفته «شريحة» من الإيديولوجية الثقافية» تجسّد مادي مثلاً هو الأمر في الإيديولوجيا الدينية التي تستوجب تطابق الأفعال للإيمان .
- ٣ - لا علاقة لتقدم الشعر أو تخلفه بتقدم البنية الفوقية والبنية التحتية أو تأخرهما : « . . فمن الممكن أن يكون الشعر متقدماً في مجتمع ذي بنية تحتية متحللة ، أو أن يكون متخلفاً في المجتمع ذي البنية التحتية المتحللة» (٣٨)

على هذا الأساس ، فإن شعر الحداثة «متوفر على خصائصه ، يكون مجالاً خاصاً لخلخلة اللغة والأشكال والمصامين السائدة . إنه الراصد للانفصالات ، المعلن عن تحولات الثورة ولتعدد في صورتها الكلية :

« . . ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي ، وإنما تكمن فيها تطرحه رؤياه ككل ، أو

الواقع المعبر عنه وخصوصيته المبعثرة للتشابكة . وبدون الشكل الجديد لا يمكن تجملة المضمون الجديد . ونتج عن ذلك أيضاً استرخاخص للأدب الكلاسيكي العربي وعدم فهم أشكاله في حيافها الخاص . وبدلاً من ذلك ، نظر إلى تلك الأشكال العربية من زاوية «اللاكمال» ، واعتقلوها إلى نضج الأشكال الحديثة . . . ويربط العروى لإلاء الأدب العربي الحديث قيمة كوية للأشكال التعبيرية الأوربية ، بتأثير الإيديولوجيا الوصعية للدولة الوطنية التي تحرص على إعادة إنتاج النماذج «الجيدة» ، وعن تخطيط التعبير مثل تخطيطها للإنتاج الاجتماعي : «إن التنمية الاجتماعية الاقتصادية تقتضى - إيديولوجيا - مرجعية تجمع ، هي بذاتها ، التجنّد الشكلي (. .)» ، إيديولوجيا تصطلع ، بمحو التأخر من البنية ، على حين تقوم في الوقت نفسه بالحفاظ عليه داخل البنية العليا» (٣٩) .

لكن العروى يوضح أن نقده للأشكال لا يعنى تبريراً ، من جانبه ، للأشكال القائمة على التجريب العشوائي أو للتقليد لموضات حديثة . . . ما يقصده من وراء نقد الأشكال وضرورة البحث في تجديد شكل ، يندرج أيضاً في رؤيته التاريخية العامة ، التي تستهدف بلورة الوعي الثوري بالواقع والحقيقة : « . . من جهة ، هناك واقعية وهمية تصبح نفسها في النفاضة ، وفي الجوانب الأخرى ، توجد محاولة صادقة ، صارمة ومتواضعة ، من أجل التحيكم في الزمن . لكن ، هل يتعلق الأمر بالاختيار لا فالتفكير ليس محالاً لنوهم النزوى ، إنه موضوع جدوى وواع للحقيقة» (٤٠) .

٢ - حداثة الإبداع :

ينبأ الشعر العربي الحديث من بين جميع الأشكال التعبيرية الأدبية ، موقع الريادة والاستشكاف ، واللهث ركعاً وراء الحالات القصوى في تجريب الدعة والتشكيل وتركيبية النص . وخلال ثلاثين سنة ، خرجت القصيدة العربية الحديثة من نطاق التصورات والطموحات ، إلى حيز الإنجاز المتعدد المتحلى بفترة التأثير والاستيعاب والتصادى . . وإنتاج الشاعر أدونيس معلّم بارز على طريق التجديد والتأصيل .

لكن أدونيس المبدع ارتاد مجال النقد والتظير ، مستظلاً بالحداثة : مؤرخاً ، ومنظراً ، ومؤلاً لها . وقد قطع مسافة طويلة من الإبداع والبحث منذ أن كانت الحداثة حده هجساً إلى أن تلورت في دراسات ومواقف وبيانات .

وبهذا هنا ، أن نستخرج بعض الأسس النظرية والفكرية التي يبنى عليها فهمه للحداثة من خلال كتابه «صلعة الحداثة» ومن خلال «بيان الحداثة» (٤١) .

يتنصّر أدونيس مظاهر الحداثة في المجتمع والأدب العربيين

الثامن ، أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو سحوالى عشرة قرون . . . » .

وسبب من حدوث خلل في السياق التاريخي ، تعرضت الحداثة العربية لقطعين كبيرين : الأول هو القطع العثماني ، والثاني هو القطع الغربي . ومن ثم بدأ عصر النهضة « كأنه فراغ لوتجريف داخل التاريخ الثقافي العربي . وهو فراغ بوجهين :

الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الماضي العربي ، والوجه الثاني هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم في الحاضر الغربي . ونتيجة لذلك : « بدأ الإنسان العربي كأنه كائن غير تاريخي ، ضائع بين استحداثية تستلب ذاتيته ، واستلافية تستلب إبداعيته وحضوره في الواقع الحلي » .

ومن الخلاصات التي انتهى اليها أدونيس ونستحق أن تبرز هنا :

« (. . .) بعبارة أخرى : إذا كان الغرب يتقدم في معرفة الشيء ، فإن الشرق يتقدم في معرفة الذات . وكلاهما الآن يسبحان ، حضاريا ، في ماء واحد - ماء البحث عن أفق جديد . ذلك أن الاستغراق في الشيء قتل للإنسان ، والاستغراق في الذات قتل للطبيعة » .

ثم يتوصل أدونيس إلى التحديد الآتي :

وهكذا نصل إلى تخطيط أول لمعنى الحداثة الشعرية العربية وحسوبيتها . إنها ، على الصعيد النظري العام ، طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرأيا العربية الإسلامية ، حول كل شيء ، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه ، لا من الأجوبة المأصية . وهي على الصعيد الشعري الخاص ، الكتابة التي تصنع العالم موضع تسؤل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تسؤل مستمر^(١١) .

٣ - مقارنة وملاحظات

تبين من متابعتنا للدلالات الأساسية التي يتخذها مصطلح الحداثة أنه مفهوم هروب لا يكاد يستقر في تحديد قابل للتعميم . إنه توصيف له «روح العصر» ، ولماح فكري وحضاري غير ثابت ، على سحوي يحمل مفهوم الحداثة بدوره متحركا ومتلبسا . ولا تكتسب الحداثة دلالتها المميزة إلا عند ربطها بسياق العصرية وأبعادها العملاقية في كل مجالات الحياة . وبين سلبية التطبيقات ، وطوبوية التصورات النظرية لتعبير العالم والإنسان ، تنصب الحداثة في أوروبا نقدا للاستلاب وللحياة المهجنة للناس والعلاقات داخل المؤسسات والأنساق « التكترونية » . وهي أيضا تعبیر عن التعلق بالجدید ، والعجائبي ، والمثير . وكثيرا ما نقترن الحداثة في الفترة الراهنة

فينا نكشف عن ككل . وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية ، أو عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وأبعادها الجمالية . فالالتزام الشعري الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف »^(١٢) .

ونجد في « بيان الحداثة » صياغة نظرية واضحة للأسس التي يعتمد عليها أدونيس لفهم الحداثة وتحليل تجلياتها الشعرية . لكن من داخل هذه الصياغة النظرية الواضحة تبرز في نفس الآن تناقضات والتباسات نتيجة للمنهج ولطبيعة المصطلحات والمقولات التي يستعملها أدونيس ، وهذا ما سنناقشه عند المقارنة واستخلاص بعض الملاحظات .

يتكوّن بيان الحداثة من خمس فقرات أساسية تناول :

أولهم الحداثة ، علاقة الشاعر العربي بالحداثة الغربية ، حقيقة الحداثة العربية ، مأزق الحداثة العربية الظاهري ، نقد الحداثة أو الحداثة النقدية .

وسنعرض هنا بعض الأفكار والتعريفات الأساسية الواردة بالأخص في الفترتين الثالثة والرابعة :

يلج أدونيس على أن نقيم الحداثة الشعرية العربية « يقتضي الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي ، ومن التطور الحضاري العربي » ومن العصر العربي الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذي يخوضه العرب اليوم » . ثم يعتمد إلى تمييز ثلاثة أنواع من الحداثة : العلمية ، والثورية الاقتصادية الاجتماعية السياسية ، والفنية . وتشارك هذه المستويات الثلاثة للحداثة في « خصيصة أساسية ، هي أن الحداثة رؤيا جديدة ، وهي ، جوهرها ، رؤيا تسؤل واحتجاج : تسؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد . فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر ، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع ، وما تتطلبه حركة العميقة التفسيرية من البنى التي تستجيب لها وتلازم معها »^(١٣) .

وبالمقارنة بين المستويات الثلاثة ، يستنتج أدونيس وجود حداثة عربية في الشعر ، وانتماءها في العلم وتغيير المجتمع .

وعند تناوله لنشوء الحداثة في المجتمع العربي ، يقرر أن :

« الحداثة الشعرية العربية نشأت في مناخ أمرين مترابطين : اكتناء اللحظة الحضارية الناشئة ، واستخدام اللغة ، أي التعبير بطريقة جديدة تتيج تجسيدا حيا وفتيا لهذا الاكتناء » .

(. . .) « والحداثة ، في هذا المستوى ، ليست ابتكارا عربيا . لقد عرفها الشعر العربي منذ القرن

التعبير، تحريثاً أو كُتُبا، لا يضمن الإشكال المعقد لعلاقة البنية العوقية والسببية التحتية. فالتعبير لا يمكن أن يتم فيها نفس الوتيرة ولا في نفس الوقت^(١٧).

٤ - التعميم والتنسيب :

يربط أدونيس مفهوم الحداثة بإشكالية القديم والحديث، ويعممه على شعراء يتمون إلى حقب وسياقات متباينة. وهكذا فإنه، حيناً، يجعل المفهوم المستخرج من التراث مجلياً لظاهرة أو إنتاج معاصر، وحيناً آخر يصل للموقف الإبداعي « القديم » بدلولات الحداثة راحاً. من ثم يبدو مفهوم الحداثة مفهوماً متعالياً على التاريخي، وأقرب ما يكون إلى التعريف بالجواهر.

وعند العروى، يضمن المنتج الجدلي التاريخي على تحليلاته طابعاً تنسيبياً، يأخذ في الاعتبار الفطائع التاريخية وتحول الأنساق والإشكاليات. وهذا ما جعله يناقش الحداثة في سياقها الغربي، ويرفض محتويات مفهومها على أساس من تعارضها مع إشكالية الفكر العربي الحديث (العلائق الجدلية بين مفاهيم : الهيمنة، التقليد، الثورة، التاريخانية). ومن ثم فإن العروى يستعمل التحديث التاريخي العقلاني بدلاً من الحداثة المقترنة بالسلب.

إن التسبب هو الذي يقوده إلى تخصيص إشكالية النهوض العربي بضرورة التصور التاريخي الكلي، فمن طريقه لا نخضع في تحليلاتنا وصياغة إشكالياتنا لمجارية سياق « تطور » الحداثة والمعاصرة بالغرب، بل نبدأ مما يستلزمه منطق التاريخ ومقتضيات التعبير الثوري. ومن ثم لا مجال عنده للجمع بين مسلكين : العقلانية لمواجهة التحلف، والسلاسلانية والشكلاية واللاوعي في مجال التعبير الفني والأدبي، فهذه أيضاً انتقائية.

إننا نستطيع أن نميز، في ضوء هذه المقارنة، بين مفهومين :

- حداثة طوبوية : تتوسل بالرفض والتجديد والأشنة الجفوية والمراعاة على قوة الإبداع الكامنة لتجاوز مآرق المعاصرة والتحديث المحض.

- وحداثة جدلية : تؤمن بكلية التعبير وضرورة ممارسة انتقد الإيديولوجي من منظور التاريخانية الماركسية.

والأمر لا يتعلق بالمفاصلة بين الانحيازين أو بمحاولة الجمع بينهما، وإنما بالتمييز النظري بين العناصر الأساسية المكونة للخدمة الاستراتيجية في التفكير والخطاب. ذلك أن محاولة توضيح المفاهيم هي عملية متصلة دوماً باستحضار التصورات الإيديولوجية، وتشيد المهبج واللغة الواضحة.

من هذه الزاوية، فإن مصطلحاً مثل الحداثة، في ارتباطه بتجربة تاريخية أساسية في تحول نيات المجتمع الأوربي والأمريكي، وفي التداخليات و« التشويشات » التي خفقت عبر ارتحاله من سياق ثقافي إلى آخر، وفيما اكتسبه من تخصيص خلال

بالثقافة السمعية البصرية التي تحيل الإبداع والتفكير إلى موضوعة خاضعة لمتطلبات الاستهلاك. إن الحداثة بوجهها المتعارضين تندرج في سياقات التحولات التي تعيشها أمريكا وأوروبا من خلال الحضارة والقيم التي تعملان على تعميمها وجعلها كوية داخل « العالم المقلوب » لكن النسق العالمي، بالرغم من قوته وانتشاره، لا يستطيع أن يستغيب جميع إمكانات النقد والمساهمة المتواجدة داخل المعاصرة وضمن مفهوم الحداثة المتخمس، المتعارض. لذلك فإن الحداثة تظل، بالرغم من كل شيء، مرتبطة إيجابياً بالتقانات المرحية والحاشية الراضية للتشتت والتشمل والحضور الكلي للأررار والشاشات الصغيرة والعقول اللامرية.

أما في الفكر والأدب العربيين فإننا نستطيع أن نسجل، من خلال حرصنا لتصورات كل من عبد الله العروى وأدونيس، الملاحظات التالية :

(١) التجزئة والكُلية : يعطى العروى الحداثة دلالة كلية لأنه يربط تحقيق شروطها بالانطلاق من التاريخانية الماركسية التي تتوفر على وسيلة متكاملة في تحليل المجتمع وتبين « الثورة » انطلاقاً من الإشكالية التي تفرضها المرحلة، بعيداً عن الانتقائية وعن الطرح التجزيئي. والتعبير الأدبي جزء متكامل مع تحليل المجتمع والإعداد لتغييره. من ثم فإن نقد الإشكال وتجديدها مرتبطان بالرؤية الكلية في التغيير. وكل حداثة لابد أن تبدأ بإضفاء الطابع التاريخي على الأشكال الأدبية لكشف عتوآها الطبقي والإيديولوجي وفتح الطريق أمام التجديد... ذلك أن مثل هذا التحليل سيظهر :

« أن التحليل التجريدي، والواقعية البورجوارية الصغيرة، والواقعية التقدمية، جميعها ودرجات مختلفة، مفتحة للأصالة : إنها جميعها تطبيقات في مجتمع معين، لقواعد تعبير وتشكيلات وضعت خارج ذلك المجتمع »^(١٨).

مقابل هذا الطرح الكلي، نجد أدونيس، بالرغم من إشارته إلى أن الحداثة ثورة شاملة، يميز الحداثة الفنية عن مستوياتها الأخرى، ويذهب إلى أن منجزات الحداثة الشعرية العربية تضاهي ما حققته الحداثة الشعرية الغربية. ولأن الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية التحتية والبنية العوقية، فإنه يرى أن حداثة الشعر العربي تلعب دوراً ثورياً من خلال تغيير اللغة والأشكال، وممارسة المذهب والبناء...

وأصبح أن جوهر الخلاف بين العروى وأدونيس في هذه المسألة، يتصل بمفهوم التعبير ووسيلة تحقيقه : فيسباً ينطلق العروى من المفهوم للمدى للتاريخ ومن المنهجية العالمية، يتعامل أدونيس مع التعبير برحابة شعرية وتقييم رمزي.

عبر أننا نرى أن المفهومين معا للحداثة، ومظهرهما إلى

عمليات التنظير والتأصيل .. يبدأ بالخروج من منطقة الغموض ، والاتّحاد ، والاستعمال السحري ، وانقيوائية « الأنصار » والمتحمسين ، إلى مرحلة الاستيفاء وتبديد الأوهام .

لكن ما أريد تأكيده هو أنّ الحداثة في مجال الاستعمال الأدبي والنقدى عدنيا كثيراً ما تتخذ صفة الشعالية والتصنيف الجدالي . وهي في ذلك لا تختلف عن كثير من المصطلحات التي هاجرت إلينا عبر الثقافة والتواصل الحضاري . ومن هنا فإن مراجعة ما وراء لغات النقد ، والمستندات النظرية للمصطلحات ، عملية لا تنفصل عن النقد .

نستطيع أن نواصل صياغة الملاحظات والأسئلة . وقد لا تكون الحداثة المغلقة باستمرار ، المترحلة عبر مختلف الطقوس والأزمنة ، حاضرة هيّا قلنا لأنها موصولة أكثر بالعيش والمحسوس والقابع وراء التفاصيل . لكن بحثنا لن يكون ضائعاً ، لأنه أتاح لنا أن ننكأ جراحاً كامنة في القلب ، جراح الإخفاقات والتبعية والثورات المغنونة والمجهمة ، جراحات ما قبل وما بعد التوليف التي نعرفها ، فاختزال الجراح إلى أرقام ومفاهيم يتزع من لسانها النطق ، ويطمس بلاغة المحفور على الجلد واللباس .

الهوامش

(١) يرتبط إدراك المفاهيم بتبني الحقلية للمعرفة التي ينطلق منها مستعمل المفهوم . فالحقلية المعرفية الكامنة وراء فهم الأدب ، تؤثر في توجيه نوع القراءة التي يُنجزها الناقِد . إذ هناك مثلاً ، اختلاف بين اعتبار الأدب نقلاً لحقائق مرجعية قائمة في الواقع ، واعتباره تحليلاً لغوياً يمكن أن نقرأ من خلاله علاقات محتملة مع الواقع .

(٢) لقد أوضح إدوار سعيد في دراسته عن « انتقال النظريات » (مجلة الكرمل ، عدد ٩ ، ١٩٨٣) بعض التبدلات التي تطرأ على المفاهيم والنظريات بعد ارتدادها من صاخ تلقى إلى صاخ آخر .. « في نقطة المنشأ والموطن الجديد للنظرية مسافة من التحول والتكيف » ..

إن الانطلاق من كون الحداثة ، كمفهوم ، مرتبطة بسياق غربي لا يعني مطلقاً الإقرار المسبق بتفوق الغرب ، وإنما معناه الإقرار بمحتوى الزمن التاريخي ، وباختلاف المفاهيم تبعاً للمقاطع التاريخية .

(٣) انظر : ماف : Modernite

ج ١١ Encyclopædia Universalis

كتبه : Jean Baudrillard

Introduction à la modernité

(٤) انظر كتاب :

لؤلفه Henri Lefebvre

شراء : ١٩٦٢ ، ص ١٦٩ وما بعدها .

في هذه الدراسة العميقة ، يصدر لوفيفر عن رؤية ماركسية متفتحة ، ويصوغ انتقاداته للحداثة سواء بالنسبة للمجتمعات الغربية أو للأقطار الاشتراكية ، حل اعتبار أنّ الأولى ضاغت من استلاب الإنسان وعره وسط فسق اشتغال ، والثانية لم تتجزّ تقير الأخلاق والاستطيقا حل مستوى الحياة اليومية .

(٥) انظر : بودلير :

Boris sur l'Art الجزء : ٢ وسلسلة كتاب الجيب ، رقم : 3136

ص ١٥٠ - ١٥١ .

إلى جانب كتابات بودلير عن الفن التشكيلي ، كتب مجموعة من المقالات والتعليقات النقدية الأدبية ، وضمنها مفهومه لمحدثة في الأدب ، خاصة ما كتبه عن رواية « مدام بوفاري » لموبير ، وعن الشاعر والقصاص الأمريكي إنجرهانس بر . انظر كتابه :

l'Art Romantique - طبعه Garnier Flammarion رقم ١٧٢ ،

سنة ١٩٦٨ .

(٦) من كتاب :

Structures de la poésie moderne للنقاد الألمان Hugo Friedrich

ترجمه إلى الفرنسية Michael-Francois Demet ، سلسلة بيداسيون ،

رقم ١٤٣ ، ١٩٧٦ ، ص ٥٩ . يتضمن الكتاب تحليلاً لخصائص

التجارب الشعرية عند كل من بودلير ، رامبر ، ومالارميه ، وكذلك

للتجربة الشعرية الحديث .

(٧) مدخل إلى الحداثة ، م . م ، ص ٩ ، ٨٥

(٨) انظر :

Pierre Bourdieu مجلة Socius ، عدد ١ سنة ١٩٧١ عنوان

الدراسة :

Champs du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe.

(٩) م . م ، ص ١٧٤

إن لوفيفر يوجه انتقادات كثيرة للحداثة كوقائع اجتماعية ومضطرب

حول هذا الواقع . فهو لا يكرّ الجوانب الإيجابية للحداثة (مثل حركة

التقنيات ، والحركة الاجتماعية والثقافية والأخلاقية) ، ولكنه يعتبر

التحليل الموسيولوجي غير كاف ، ومن ثم فإن التحليل الجليل يكشف عن « فراغ » الأشياء التي تلاءم الحياة اليومية التي اختزلت بدورها إلى « التجريد الخصوصي » : اللغوية ، الأخلاقية ، الاستطيقا ... من ١٩٠ وما بعدها .

(١٠) انظر : الأعمال الكاملة ، مكتبة لابلاد ، نشر جاليمار ١٩٧٢ ، ص ١١٦ ، في قصيدة « فصل في الجحيم » نفسها التي ورد فيها هذا القول : نجد راسبو يصور ملامح من الحداثة اللبومية التي رفضها ورسل إلى عدن بحثا عن حداة مطلقة ، يقول : « ... لدينا عالم حديث إذا كانت سموم مثل هذه تتناسل ! » ص ١١٣ . (وهو يقصد إق. كانت فلسفة القرب تفرز السموم التي تحدث عنها) .

(١١) هيجو فرينريش : Structure de la poésie moderne ، ترجم الكتاب إلى الفرنسية ميشول فرانسوا ديمى ، سلسلة بيدايسير ، ١٩٧٦ ، ص ٩٨ .

هناك تحليلات جيدة عن حداة راسبو الشعرية في العدد الخاص من مجلة *Littérature* رقم ١١ ، أكتوبر ١٩٧٣ ، وبخاصة دراسة سوزانا فيلمان ص ٣ وما بعدها .

(١٢) ذكره : جيل ليبوفسكي ، في كتابه : (عهد الفراغ) : l'ère du vide ، نشر جاليمار ، ١٩٨٣ ص ٩٢ . في هذا الكتاب نجد تحليلا مفصلا لتطور الفردية المعاصرة من خلال رصد لحولات المصرية والحداثة وتعميقها لتشتت الفرد وعزله . لكن ليبوفسكي يدعي إلى أن عصر الفراغ والفردية يفتح الطريق أمام فترة صراع شامل مرتجة من المجتمع ضد الدولة ، مما سيخلق مرحلة ثورية جديدة ، تصبح « سيورة الحضارة (الفردية) » والثورة عمليتين متلازمتين ، ص ٢٤٣ .

(١٣) من كتاب جان شيسو : De la modernité ، ماسبيرو ، ١٩٨٣ ، باريس ص ٩ . يقدم شيسو في هذا الكتاب تحليلا تفصيليا ومنكشلا لبعثات السلبية للحداثة داخل المجتمع الفرنسي من خلال الأرقام والتحليل والوصف للحياة اليومية ... وهو يدعو إلى أتمية جديدة تتجاوز الإمبريالية المثالية والاشتراكية البيروقراطية ، لتخلق سيورة إنسانية مبنية على المقاومة والاختيار .

(١٤) ميرج جيل ، فكره شيسو : م . م . ص ١١٤ .

(١٥) كتاب : عن الحداثة ، م . م . ص ٢١٨ .

(١٦) نقترح كلمة « حولة » لترجمة *mondalisation* أي جعل شيء ذا أبعاد عالمية .

(١٧) « عهد الفراغ » : م . م . ص ١٣٦ .

(١٨) أوضح ذلك الأستاذ العروى في كتابه *l'idéologie arabe contemporaine* ، ماسبيرو ، ١٩٦٧ .

(١٩) بمقالته عن الحداثة في دائرة المعارف المذكورة سابقاً

(٢٠) الإيديولوجيا العربية ، الطبعة الفرنسية : م . م . ص ٨

(٢١) جان شيسو : م . م . ص ٢٠٣ .

(٢٢) نجد تحليلا ضالياً لهذه المسألة في كتاب « غزو العقول : جهاز التصدير الثقافي الأمريكي إلى العالم الثالث » ، كتب : Yves Enel ، نشر ماسبيرو ، باريس ١٩٨٢ . وكذلك في كتاب : زيبغو

بريمسكي : بين عصرين ، أمريكا والمصر التكتروني ترجمه إلى العربية : د . عمر محبوب ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٠ .

(٢٣) يشغل ذلك في إنتاجات رواية وقصصية وشعرية يتوفر أصحابها على وهي نقدي وتتميز بين تقليد النماذج وإبداع الأعمال من خلال

استيعاب الواقع واللغة والتراث القومي والعالمي وتحاورهما . وهذا النوع من الإنتاج ليس هو السائد ، ولكنه يكتب قيمة ومهارة ذات تأثير متزايد .

(٢٤) انظر ترجمة كتابه إلى الفرنسية : (النظرية الاستطيقية) *Theorie esthétique* ، نشر Klincksieck ، باريس ١٩٧٤ ، ص ٣٥

(٢٥) عصر الفراغ ، م . م . ص ١٠٣ .

(٢٦) إن استعمال مصطلح الحداثة في السياق الثقافي يفترض التسليم الضمني بالتقارب والتماثل بين مختلف أشكال ولغات الإبداع الفني : الرسم ، النحت ، الموسيقى ، المسرح ، السينما ، الأدب ، العمارة . وهناك عدة نقاط التقاء بين لغات هذه الفنون كما هو معروف في تاريخ الفن الحديث . وإذا كانت هذه الأعمال العلامية تظل « هامشية » بالنسبة للإنتاجات الثقافية « الحماهيرية » فإن الكثير من الأعمال الحديثة تحظى بالتكريم الكلاسيكي وتعرف طريقها إلى جمهور واسع

(٢٧) كتب الأستاذ العروى ووليتين بالمصرية هما : « الغريبة » ، و « الهيم » . ويمكن تحليل شكل الهيم من خلال التصور السبيل الذي طرحه للرواية العربية : أي الرواية التي تتحرر من الواقعية التقليدية ، وتسمى إلى إقامة معمار متعدد في عناصره ، ومتداخل في لغاته ، حل تحوما نجد في واقع المجتمعات العربية . وقد أُنجزت دراسة عن سمات الواقعية في « الهيم » لم تُشر بعد .

(٢٨) انظر كتابه : « العرب والمعكر التاريخي » ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٧ . واعتمدنا كذلك على فصل « العرب والتعبير » في الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، وهو كتابه بالفرنسية : *La crise des intellectuels arabes* ماسبيرو ١٩٧٤

(٢٩) العرب والمعكر التاريخي ، ص ٢٣ .

(٣٠) م . م . ص ٢٤ .

(٣١) أزمة المثقفين العرب : م . م . ص ١١٤ .

(٣٢) العرب والمعكر التاريخي ص ٢٥ .

(٣٣) م . م . ص ١٢ ، ١٣ . اكتفينا بتلخيص جوهر الأفكار .

(٣٤) الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية ص ٢٠٨ .

(٣٥) م . م . ص ٢٠٩ .

لا يتعارض العروى للشعر العربي الحديث . وهذا الصمت له دلالة ، لأن كثيرا من تصوراته الشاملة عن التعبير والتسوية كانت متجذرة نفسها أمام « لا معطوبة » اللغة الشعرية ، المنتهكة ، بمشروعية ، للدلالات المضبوطة

(٣٦) انظر الثالث والتحول ، ٣ - صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ . وكذلك : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ١٩٨٠ .

(٣٧) صدمة الحداثة ، ص ٩ .

(٣٨) صدمة الحداثة ، ص ٢٤٤ .

(٣٩) صدمة الحداثة ، ص ٢٥٢ .

(٤٠) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣٢١ .

(٤١) م . م . ص ٣٣٧ .

(٤٢) الإيديولوجيا العربية : م . م . ص ١٩٣ .

(٤٣) من لقيد استحضار تحليلات جراسمكي لهذه المسألة . انظر مثلاً :

Jean- Marc Protte: La pensée politique de Gramsci, ed. Anthropos. 1970.

الملاحم الفكرية للحدثاء

خالد سعيدي

لم تبدأ الحدثاء في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر ، بل أهمية هذه الحركة ، غير أن السجال حول الحدثاء لم يهتم إلا مع هذا التجديد . ومرد ذلك ، بالطبع ، إلى المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية . فالشعر هو الذي حظى بالقدر الأعظم من البحوث والشروح ، وكان محور الجدل زمن الحدثاء العباسية ؛ كما أنه الشكل الأدبي الذي فيده الضوابط والحدود ، ووضعت له المعايير والقوانين ، وكانت له هالة أو مسحة شبه دينية ، أو على الأقل قديمة . وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعري يستدعي معارك ومجادلات حادة ، دارت صراحة تحت شعار الحدثاء - اللاحداثاء . هذه المعارك دفعت إلى التاريخ للحدثاء بسنة معينة هي السنة التي قام فيها الشاعران العراقيان نزار الملائكة ويدر شاعر السياب بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام الضميلة الحرة . ومازلنا اليوم نجد من يحرص الحدثاء في التخلي عن الضميلة ، وكتابة قصيدة النثر ، أو في شكل معين من القصائد . غير أن انطلاق التجديد في الشكل الشعري جاءت نتيجة (بين نتائج) أفضى إليها تحول لمكري جلوي ، لا يقتصر على الشعر والقصة والنقد أو غيرها من الأنواع ، وإنما كان الشعر قد غدا ، بسبب من تطوره وتحرره ، وبفضل مبدأ التجديد المستمر الذي رسخه الشعراء ، ومن كونه الأوسع انتشاراً ، والأكثر تقبلاً للردود العفوية والواجب الصميمية - قد غدا المحال الأول الذي تطرح فيه قضايا الحدثاء . غير أن الحدثاء أكثر من التجديد ، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحدثاء ؛ لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير ، الذي لا يخضع للمعايير السابقة ، أو لا يخضع لها تماماً ، بل يسهم في توليد معايير جديدة . الجديد نجده في عصور مختلفة ، لكنه لا يشير إلى الحدثاء دائماً ولا يكون الجديد حديثاً بالمعنى الذي استقر للحدثاء إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحدثاء ، ويتمحور حول المفصل الصراع الفكري للحدثاء .

أهتزاز القيم ومنظومة المفاهيم . فالحدثاء ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالورق والقلم ، أو بقصيدة نثر ، أو نظام السرد ، أو البطل ، أو إطار الحدث ، أو تشوير الشكل المسرحي ، وما إلى ذلك من تفصيلات ؛ لأن هذه الجوانب الجريئة تكسب دلالتها من الموقف العام ؛ وهي تجسيد لهذا الموقف .

ترتبط الحدثاء ، بصورة عامة ، بالانزياح المتصارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات (أي المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات) ، ومع القيم التي تفررها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة . وإذا يشط الفكر التقويمي النقدي نتيجة هذا الصراع ، تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر . وهذا ما يؤدي إلى

تجد في هذه الأمثلة الثلاثة البارزة في مجالات النقد والفكر الاجتماعي والديني السياسي بداية حركة شاملة ، رسمت الحدود الفكرية بين مرحلتين كبيرتين - عصر الإحياء وعصر الحداثة . وسوف نرى المواقف الفكرية النقدية المتمردة تتوالى بصيغ مختلفة وتتلاقى ، حتى يتبلور الوصف الفكري الراهن للحداثة . وليس ما أقوله هنا إسقاطاً لمفاهيم قائمة اليوم على حقبة سابقة ، فقد تدهأ أعلام تلك الحقبة - منذ وقت مبكر - إلى طبيعة التغيرات ودلالاتها وحسرتها ، وتوقفوا أمام ملمح فكري أساسي من ملامح الحداثة ، على نحو ما يتضح من كلام الدكتور محمد حسين هيكل صاحب رواية « زينب » (١٩١٤) على حركة الحداثة في الأدب . يقول في كتابه الذي سماه « ثورة الأدب » :

« فالحضارة الإنسانية اليوم تنزع إلى حكم الإنسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه ، وإلى ظهور الذاتية الإنسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً » .

وانطلاقاً من هذا الفهم يرى هيكل كيف « اقترنت ثورة الأدب بالثورة السياسية التي شبت إثر الحرب الكبرى » .

كما أن تجمعات وحركات قد ظهرت في الحقبة نفسها تؤكد أن الاتجاه إلى زعزعة النموذج ، الذي مثله المفكرون الثلاثة ، لم يكن معزولاً ولا استثناء . فقبل صدور كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) كانت جماعة من رواد القصة الواقعية تؤلف تجمعا باسم « المدرسة الحديثة » وتصدر في عام ١٩٢٥ بالقاهرة صحيفة اسمها « الفجر » ، شعارها « الهدم والبناء » . ويربط يحيى حقي في كتابه « فجر القصة » بين الزعزعة الواقعية التي مثلتها جماعة « المدرسة الحديثة » وثورة ١٩١٩ المصرية ، مؤكداً بذلك أن الحركة الأدبية جزء من تحرك عام أو مرحلة تاريخية ، تترايط ظواهرها ، وتشترك في موقف التمرد والتطلع إلى الجديد ، كما تشترك في اعتبار الإنسان الفاعل المؤهل للتغيير . يقول حقي :

« في أحيان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة »

ويوضح الدور الذي قامت به « المدرسة الحديثة » على لسان أحمد خيرى سعيد ، الذي صدرت الصحيفة باسمه :

« استطاعت هذه المجلة أن تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وقتذاك ، وكوّنت لها جمهوراً مثقفاً صغيراً (. . .) وهاجمت أفكاراً عتيقة ، فكانت آية صدق لشعارها : « الفجر » صحيفة الهدم والبناء » .

٢ - إن التوجهات الأساسية لمفكرى العشرينيات تقم

هذا بمعنى أن الحداثة ليست تقسماً زمياً وإن كانت تمثل موقفاً شاملاً . وإذا نهض تعريفها على الصراعية فإن هذا يفترض تزامن اتجاهين متناقضين ، حديث ومعارض للحديث . وهي لا تتمثل في شكل واحد ، وإن عبر هذا الشكل عن موقف حدائى في وقت من الأوقات ، لا بما يجد لدى المدع الواحد أشكالاً مختلفة ، أو نجده يجاوز أشكاله على الدوام . هتدئ يكون السؤال : أى هذه الأشكال هو الحديث ؟

الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والتزعزعات التاريخية التطورية ، وتقدم المصاح التحليلية التجريبية . وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون . إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفى ، أو ما يكون صورة العالم في وعى الإنسان . ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير ، وهذا بالضغط - على وجه التحديد - هو معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينيات من قبيل « رؤى جديدة » ، « إعادة خلق العالم » .

١ - عندما جعل جبران إنسانه الأعلى يمثل فى « المحنون » و « السابق » ، وجعل « خليل الكياض » يبنى كمنتميه « الماضى » ، أو مجتمع الإيمان الحق ، لم يكن فقط يهدم معايير وتصورات ، ويشر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعقوبة ، بل كان ، فوق ذلك ، يجعل الإنسان مصدر المعايير بدل أن يكون خاصاً لمعبر من خارج . وعندما أعاد كتابة الإنجيل في « يسوع ابن الإنسان » ليقيم المسيح بوصفه إنساناً صاعداً أو مجاوزاً لنفسه ، في مقابل يسوع ابن الإله ، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها ، بل كان يعارض تصوراً عاماً سائداً لوضعية الإنسان في الكون . كان يستعيد لهذا الإنسان صلاحية وضع المعايير وكسر الشرائع وكشف الحقائق . وهو القائل : لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان : المجنون والبعيرى ؛ وكلاهما أقرب الناس إلى قلب الله . (من رمل وزبد - الأعمال المعربة) .

جاء ذلك في منتصف العشرينيات ، عندما كان طه حسين وعلى عبد الرازق بجوهران معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة « الأصلية » فيه ، ورفقه إلى حدود الموروث التاريخى ، فيؤكد أن الإنسان يملك موروته (ولا يملكه هذا الموروث) ، ويملك أن يجبله إلى موضوع للبحث العلمى والنظر ، كما يملك حق إعادة النظر في ما اكتسب صفة القداسة ، وحق نزع الأسطورة عن المقدس ، وحق طرح الأسئلة والبحث عن الأجوبة .

وإذا كان الرد العنيف قد حاصر هذين المفكرين المنعزدين ، فلم يكن ثمرهما طفرة عابرة ولا حدثاً عارضاً ؛ فقد استمر اتصال طه حسين ليتنقل إلى الميدان الاجتماعى العمل - كما هو معروف

لوضعية استلاب ، عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التي تحولت إلى تجريدات ومنى وتقاليد وأنماط . وهو تحول يدل موقع الفاعل ؛ فبعد أن كان الإنسان فاعلاً أو متجاً لهذه المنجزات ، عادت هذه المنجزات منتجة له . هكذا تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفاهيم الموروثة ، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والعربية والابتكار والعفوية . إنها الحداثة التي تمحورت حول صراع الدين / الدولة ، المطلق / الإنسان - هذا المهم للحداثة (كصحيح للاستلاب) يسمح بالتساؤل عما إذا كانت منجزات الحداثة الأوروبية تولد اليوم وضعية استلاب جديدة ، نتيجة حلول منجزات الإنسان في موقع الفاعل : المؤسسة ، الدولة ، الحزب ، السلطة الإعلامية ، اللغة ، البنية ، السلطة ، الآلة ... الخ .

الحداثة العباسية كانت ، قبل ذلك ، استعادة لمبدأ الحرية ومن ثم المسؤولية والاختيار ، وإعلاء لدور العقل . وهكذا تمحورت حول قضيتين أساسيتين : البداية / الحضارة (بكل ما يتصل به من علاقات وأنماط وقيم) ، والعقل / الشعور . وقد لحظ أدونيس من مقدمته للجزء الثاني من ديوان الشعر العربي : حركة الحداثة العباسية بوصفها انتقالاً من القول إلى التساؤل .

وتكشف النصوص الأدبية العباسية ، الإبداعية منها والنقدية ، عن المواقف السجالية التي تفهم منها تمسك المحدثين بانحيازهم ، انطلاقاً من مبدأ الحرية وخصوصية التجربة الحضارية (وأبو نواس مثال معروف) ، في وجه دعاة القديم ، الذين رلوا في المنجزات السابقة على اختلاف مبادئها سلطة تفرض نفسها بقوة تفقدها ، أي بقوة ماضويتها واستقرارها .

ما أردت أن أوضحه من خلال هذه المقارنة لم يكن تأثير الحداثة العربية المعاصرة بالحداثتين السابقتين (وإن كان هذا التأثير طبعياً بحكم التفاعل الثقافي مع العرب ، وحرص المحدثين المعاصرين على الانتساب إلى المحدثين القدماء لاعتبارات سوف ترد الإشارة إليها في هذه المداخلة) ، بل لتأكيد الحدلية والموقف الصراعى في كل حداثة . فشكل عام يمكس أن يقرأ تاريخ الحداثات على أنه سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته لتصحيح الاستلاب . يقول أدونيس في : بيان لكل لا لأحد ، من كتاب : فاتحة لنهايات القرن : :

« هكذا يعلم التأثير العربي ، عاملاً ، أن يتجاوز الفكر العربي الوثوقيات (...) هكذا يؤمن (...) أن معنى الثورة والتقدم هو في تمتع طاقات الإنسان العربي الإبداعية ، أي النقدية ، إلى أقصى حدودها .

حطوطاً عربية تسمح بالقول إن البداية الحقيقية للحداثة ، من حيث هي حركة فكرية شاملة ، قد انطلقت يومذاك . فقد مثل فكر الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراكية ، كميّار ومصدر وحيد للحقيقة ، وأقام مرجعين بديلين : العقل والواقع التاريخي ، وكلام إنسان ، ومن ثم تطوّري . فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تلتزم بالنقل ، بل تلتزم بالتأمل والاستقصاء عند جبران ، وبالمبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين . وكذلك يلتمس بوضوح ، لدى عدد كبير من كتاب تلك المرحلة ، على اختلاف اختصاصاتهم واتجاهاتهم (من طه حسين إلى العقاد إلى كتاب القصة الواقعية) فهماً للإنسان بوصفه المخول بالتحكم في مصيره وفي صنع التاريخ ؛ وهو ما تعبّر عنه عبارة هيكل التي سبق الاستشهاد بها .

يتنمى هذا كله إسقاط العصمة عن الماضي وأشكاله أوغادجه ، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتفسير . فإذا كانت الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلاً تاريخياً لامتلاكها ، وكان للناس ، من ثم ، استبطان ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال ، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية ، حتى ما عُده منها ملازماً للتعبير العربي الشعري تعريفاً ، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقاييس شعر الشعر العربي . ولعل أوضح صورة فنية لرفض أبوة الماضي أو أسبقية النموذج ، في تلك المرحلة المبكرة ، مما جاء في كتاب : النبي ، لجبران ، حيث يعلم الآباء أن يجاهدوا للنسب بالآباء ؛ لأنهم عيشاً يحاولون أن يجعلوهم مثلهم ، « وحياة لا ترجع إلى الوراء ، ولا تلتذذها الإقامة في سائر الأوس » .

ونمة إنجاز كبير حققتة الواقعية ، هو تركيدها على الاجتماعي والتعبير ، وعلى الانخراط في التاريخي ، ومحاولة تعبير الراهن عن طريق معرفته (ولو كانت معرفتها يومذاك وصفية) ، وهو عين الموقف المكري النظري لطله حسين . ويدعم ذلك وعى أولئك الرواد بشمولية مواقفهم ، واتصافاً بسائر التحركات والثورات السياسية والاجتماعية

هذه المواقف والنظرات ، وما تمثله من انعتاق إلى الإنسان وإلى الراهن والآن ، وما استتبعته من صراع يتوقف عند حدود المساجلات والمناقشات ، تشكل بداية الانتقال من عصر الإسماء إلى مرحله الحداثة

٣ . تنصل الحداثة العربية المعاصرة بحداثتين كبيرتين في التاريخ ، هم الحداثة العباسية ، والحداثة الأوروبية في القرنين الأخيرين . وتنتمى حداثتا العربية المعاصرة بالحداثتين المذكورتين في ملتح أساسي : فقد قدمت هذه الحداثات على إعادة الاعتبار للإسناد وفعليه في التاريخ . وبإأكيد حرية ومسؤوبته من هـ فإن حداثته شكل ، أساسياً ، تصحيحاً

الضموض في الشعر وسوء الفهم ، والالتهم بالدانية ، الذي تعرض له بعض الشعراء .

في الرواية أو القصة ، تلتس الذات المتصدعة شخصيات مختلفة ، ويدور الصراع على مسافة من التمايز تخفف ، ولو ظاهرياً ، التوتر والتشابه . أما في الشعر فيتداخل الصوتان المتناحزان ، ويبدو التصدع الأوتولوجي أشد صميمية . الشعر هو الحيز الذي يتمثل فيه التصدع والوحدة ، لقيامه على المحور الترامني ، وعليه هذا على السياق التماثلي . الشعر هو المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها ، تمسك أو تصدعاً ، ووعياً بعلاقتها بالموضوع ، تميزاً وتداخلات ، وهذا في طبيعة الأسباب التي تفسر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها . وكون الشعر الحديث محلاً لهذا التصدع الأوتولوجي جعله يحفل بالأقمة والمرايا والأصوات المتداخلة . هذا ما رآه جابر عصفور في دراسة عن ديوان « أغاني مهيار الدمشقي » لأدونيس بعنوان « أقمة الشعر الحديث » (فصول - المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٢٣ - ١٤٨) .

في الرواية والقصة لا يتداخل الفاعل والوجه بل يزدوج الوجه ، حيث نجد شخصيات تتكامل وتتسبب إلى حامل واحد - على تعقدها - فتبدو إحداها حلماً للثانية (كعلاقة عزمي عبد القادر برمزي صفدي في رواية « حودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات) ، أو تبدو حلماً وتحديداً ومناقضاً تهرب منه الشخصية الثانية (كعلاقة أنس بإسكندر في رواية « لا تنبت جنود في السه » لبوسف حبشي الأشقر) وفي رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم تزدوج الأنا وتنقسم إلى صوتين أو ذاتين انقسماً يظهر خطياً في النص . فنجد في القسم الأعلى من الصفحة ذاتاً صامتة مسحوقة ملحقة بالأشياء ، وفي القسم الأسفل ذاتاً داخلية متأججة لكنها معزولة ، ترف في صمتها وعزلتها ظلال العالم الموضوعي في صور مغيرة لا يعكاساتها في المستوى الأول ، كأنها ترى عبر منظار مختلف ، أو منطق مختلف .

ويمكننا أن نميز هذه الذات المتصدعة ، المتبسة (الأنا - آخر) أو (الأنا - نحن - آخرون) في عدد كبير من القصائد الحديثة . ويكاد ديوان « المسرح والمرايا » لأدريس أن يشكك بمجموعه نموذجاً لهذا التصدع والتموضع عبر المرايا المتعددة ؛ حيث « الأنا » رائبة ومرئية ، « أنا » الرائبة تحول احتراق « أنا » المرئية ، في حين تحتل « أنا » المرئية لموضوع واحدة المشهد ، وتحجب « أنا » المرئية أو الكتابية . ومنذ « أغاني مهيار الدمشقي » رأينا « الأنا » تتعدد في المرايا المتكسرة وتتناقض ، ويقوم بينها الصراع ، حتى لقد تكررت مثل هذا البيت بصيغ مختلفة « تحت وجهي حضرت مقبرتي » (قصيدة « الصلابة ») . أو

ويحلم الشاعر العربي ، حلملاً ، أن يؤاخي جذرياً بين الثورة والحربة ، بين القدرة على الانتظام في رؤى وفكر وعمل واضحة ، شاملة ، والقدرة على نقدتها المستمر .

وصراع الإنسان مع منجزاته يعني نقضها بإنجاز أو إسداء جديد ، ومن هنا ارتباط الحدائق تعريفاً بالإبداع .

٤ - وإذا كانت منجزات الإنسان أو إبداعاته امتداداً له (كما ترى الأداة امتداداً لليد ، واللغة امتداداً للحضور ، والمعتقدات والطقوس امتداداً للهوية أو للوعي بالتميز ، والنظم الاجتماعي امتداداً للجسد والفرابة) ، وكانت هذه المنجزات - من ثم - جزءاً من هوية الإنسان ومن ذاته (الثقافية الدينية الاجتماعية) ، فإن نقضها أو تجاوزها يشذو نقضاً أو تجاوزاً للذات في بعض أبعادها . هذا النقض يتطلب مواجهة الذات ونقدتها ، أي موضوعتها ، أو تحويلها إلى موضوع للنقد والبحث . من هنا كان انقسام الذات إلى شاهد ومشهد .

والكتابة - في مفهوم الحدائين - هي الحيز الذي يتم فيه الانقسام كما يتم فيه الالتحام ؛ إذ يميز منظور الحدائق وبعض نقادها بين الخطابة والكتابة . فالذات يدرك ذاتها في الكتابة بوصفها وعياً وموضوعاً معاً . ويسهل علينا أن نتبع هذا الانقسام - الالتحام ، لو التحول إلى وعي وموضوع ، في الأعمال الروائية أولاً ، حيث يقدم الروائي نفسه كضهير غائب ، كموضوع للنظر . ونجد واحداً من الأمثلة البليغة على هذا في كتاب « الأيام » . حيث يكتب طه حسين سيرته بضمير الغائب ، بل يقدم نفسه بوصفه « صاحباً » للرواية ، وتصبح الأنا راوية ومروياً عنه ، « أنا - هو » . ذاتاً وموضوعاً . ونعرف أن الكتاب قد صدر في عام ١٩٢٦ ، أي في عام للمعركة الكبرى التي واجهها طه حسين بسبب من كتابه « في الشعر الجاهل » . ويربط عبد الحميد يونس في مقاله حول « طه حسين وضمير الصائب » بين الحدائين ، لكنه يرى في « الأيام » نوعاً من التعويض . هذا الربط غاية في النفاذ والعمق ؛ لكننا ، لفرق ذلك ، نجد في الكتابين مستويين من موضوعية الذات الثقافية ونقدتها ؛ مستوى الثقافة الرسمية الملوثة ، أو التي تكون بصحاً سلطوية (الشعر الجاهل) ، والثقافة على المستوى المعيش .

ولست الكتابة الإبداعية حيزاً لانقسام الأنا إلى وعي وموضوع وحسب ، بل هي حيز لتعدد الأنا ، وتداخل الذات المفكرة أو الوعي بموضوع وعيها . من هنا فإن الكتابة الحديثة قد شكلت انتقالاً من الصوت الفردي المعين إلى صوت مبهم ، لأنه شخصي - لا شخصي ، محدد ومجرد ، ذاتي وموضوعي ، فردي وجماعي في آن معاً . ونجد هذا التصدع في الشعر أشد توتراً وأعظم مأسوية ، لكنه أقل جلاء ، نتيجة للتدخل وضيق الفسحة بين الذوات التي يولدها التصدع . وهذا من أسباب

« وحفرت في صيني مقبرتي » (قصيدة « أسلمت أبيي ... ») .

وفي قصائد السياب تتعدد تجليات « الأنا - آخر » ، بحيث تمتد على مجموعة من النظائر . فإذا أخذنا قصيدة « رسالة من مقبرة » مثلاً ، وتبعنا فيها تجليات « الأنا » ، لبدت كالآتي :

أما الشاعر - أنا الشهيد - أنا المضطهد - أنا المسيح - أنا
سيزيف التمرد . وشبه بذلك مسار « الأنا » في قصيدة « المسيح
بعد الصلب » . وفي « أنشودة المطر » تتحرك « الأنا » في اتجاه
« الحزن » ، وهكذا .

ومن أهم الأمثلة على تصدع الأنا وما يولده ذلك من توتر
ومأساوية ، ما نجده في مطولة بلند الحيدري المسماة « حوار
حول الأبعاد الثلاثة » ، فمحور هذه القصيدة - الديوان هو
التصدع المذكور . وتتولد المأساوية من وهي التصدع ، ومن
إرادة مزدوجة في الانعصام وفي الالتئام ، حيث يتداخل العنف
الرافض في صورة قتل الأب ، والحنين إلى الالتئام بالتشبث
بكسرة صغيرة من الوجه الطفل خلال عملية استحضر لاهت
صاحب لتجليات الوجوه أو الأبعاد الثلاثة ، وكل منها يحاكم
الأخر ، فيما يحتضن الأصوات جميعها صوت « الأنا » الراتبة في
المثلية هنا بالمجنون والملعون الذي لا يملك اسماً ، لأن امتلاك
الاسم علامة على توحيد الهوية :

أسقط في بعدى الأول

وجهي بفرق في وجهي

عيني تبحث عن صيني

ها إلى الخرق بين اثنين

فأنا وحدي المقتول بقتل أبي

والذنب وحيد مثلي

- ما اسمائي ؟

- لم أعرف لي اسماً ...

وفي نشيد من القصيدة نفسها بعنوان « مسيرة الخطايا السبع »
يسلو التصدع الأونتولوجي نوعاً من الخطيئة الأصلية التي
تستدعي الصلب والفداء شرطاً للقيامة ، أي لاستعادة الهوية
والاسم أو « قيامة » وجهنا المظمور بين كومة من العظام .
ويبدو التوتر المأساوي والشوق لاستعادة التماسك في هذا
المقطع :

« ومرة ركضت خلف ظلي

حاولت أن أمسكه

حاولت أن أصير فيه كلي

وعندما انحنيت كان

منحنياً مثلي ... محدقاً مثلي

في كسرة حقيقة من وجهي الطفل »

نحن هنا أمام امتداد الذات المفكرة ، أو الذات من حيث هي
وهي ، بحيث تحترق للموضوع وتدخله ، وتوضع ذاتها .
فالشعب أو الإنسان والإنسانية والوطن والأرض كانت
موضوعات في الشعر الوطني ، الذي يمثل امتداداً فكرياً لعصر
النهضة أو الإحياء ، موضوعات تتجدد ، لكنها تبقى موضوعاً ،
وتبقى الذات سالقة من التوضع والتصدع أو للتداخل . وهذا
يكمن الفارق الأكبر بين الشعر الوطني ونتاج شعراء حديثين
كالسياب وأدونيس والحيدري ومحمود درويش وأمل دنقل .

• - إن تصدع الأنا مظهر من مظاهر التصدع في الصورة
المعرفية التي هي انعكاس العالم في الوعي ، أو هي التمثل
الإنساني للعالم وعلاقاته وحركته وموقع الإنسان منه ، وقد
ترجمت إلى قوانين ودينيات ومفاهيم وأخلاقيات وتعاليم دينية
أو طقوس وتقاليد . إنها - بتعبير آخر - الذاكرة الثقافية ،
فتصور الإنسان لهويته وموقعه من العالم ، ومن ثم تصور الفنان
لذاته المبدعة ، لا يقوم منفصلاً عن هذه الذاكرة الثقافية .

والحدادة هي تكسر الصورة القديمة ، أو تفكك هذه
الذاكرة . فالذاكرة بناء دال متكامل ، وتذكر أحداث أو عناصر
تخرج سياقاتها أو علاقاتها يفقد الدلالة . وتكسر الصورة أو
زعزعة الذاكرة يعني إعادة تنظيم عناصرها ، أو إعادة قراءتها وفق
منظور الحاضر . ولقد أولى أطباء الحدادة عناية كبرى لإعادة
قراءة الماضي ، أولاً من حيث هي ضرب من مواجهة الذات ،
وثانياً من حيث هي ضرب من إعادة إبداع هذا الماضي . ذلك
أن المبدع يبدع ماضيه لكي يبدع حاضره . وقد رأينا المبدعين
يتحركون في اتجاهين بشكل متوازٍ ، يتقدمون في اتجاه الجسدي
الذي يتخطى أعمالهم نفسها ، ويستحضرون صوراً من الماضي
بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية ، دون أن يكونوا في ذلك
باحثين عن أسلاف وحسب . ومن أوائل الذين أعادوا قراءة
الماضي الشاعر أدونيس في المختارات الشعرية التي سماها « ديوان
الشعر العربي » . جاء هذا الديوان نتيجة لقراءة المطبوع من
أشعار العرب . وقد أسقط أدونيس من هذه الأشعار ما يتصل
بالمديح والهجاء ، أو ما عنه إعادة إنتاج للنص الموروث ، وألح
على الجوانب المبتكرة فيه ، الحلمية والشخصية أو الخارقة
للمألوف . فضلاً عن « الثابت والمتحول » الذي قرأ فيه الحدادة
العباسية بوصفها صراعاً بين تيارين هما تيار النساء الاتباعي
التمثل في السلطات والمؤسسات وتيار التحول العقلي -
الإبداعي المتمثل في ظهور التمرد والخروج والتفلسف . وفصلاً
عن هذا فقد أيقظ في شعراء الأصوات المتمردة (العماري ،
الحسين ، بشار) والشخصيات المؤسسة (صقر قريش) والناترة
(نادر الأسود ، علي بن محمد أمير الزنج ...) .

إننا الآن وسط حركة واسعة تعيد صياغة الذاكرة ، أو تعيد

حرج المذكر، فالعين هي التي تحمل محل الذاكرة، وتنظم الحركة. وكائنات هذا العالم صامتة بل كتوم؛ قصة الحاج، مثلاً تحمل الحاج إلى عنصر من عناصر المشهد الطبيعي. وكالمشهد الطبيعي يفرق في البراعة، كأنما يفرج لشوه من سفر التكوين. هكذا يتحرك ويسقط في الماء كأي زهرة أو ورقة.

٦ - ما تقم الكلام عليه من قطعة مع المرجعية الدينية والشرائية، وإسقاط المادح، واستبدال ذلك بالتجربة والكشف، ومن تدبير للذاكرة، إنما يعنى إسقاط عصمة المطلقات وكل ما يقوم منفصلاً عن الإنسان أو يتعالى على التاريخي. بل إن الإبداع - من منظور الحدائق - هو في معناه الجوهري انحراف في التاريخي؛ ومن هنا كانت الشعارات المتعددة، التي تلتقي في التحليل الأخير عند الإبداع والتعبير. إنها عودة إلى الإنسان، ترى فيه سبع القيم، على نحو يمثل مظهراً من مظاهر اتصال المعنى من حيز معارف لوجودات إلى هذه الموجودات ذاتها. ومن هنا كان الحدائير برقصون تقسيم العالم إلى زمي وديني؛ برقصون أشكال الثنائية التقسيمية، ويوجدون - بدلاً من ذلك - بين الذات والموضوع كما رأينا؛ بين العرضي والجوهري؛ بين الشكل والمضمون؛ بين الالتزام والإبداع؛ ومن ثم بين الفنى والسياسي؛ أو بين الحسنى والتواصلي؛ بين العقل والحلم؛ بين الروحي والزمي.

الكتابة الحديثة، من ثم، هي لغة لكية الحضور الإنساني، وكلية التجربة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى غياب الأعراف في الشعر مثلاً؛ إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها، كما تطلع الشعر إلى الهوى بالديني أو الأسراري (وليس الدين)، واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هي لغة لشمولية التجربة الإنسانية في أبعادها جميعاً؛ لغة الإنسان في بحثه عن وجهه وعن حركته المصيرية. والحق أن أنسة اللغة الدينية قد بدأت منذ المشرقيات مع جبران، وعاد هذا الاتجاه منذ مطلع الستينيات مع «أهان مهباز الدمشقي»، خاصة، و«البشر المهجورة» ليوسف الخال، واستمر حتى المرحلة الحاصرة مع أمل دنقل في «العهد الآن». ففي هذه المجموعة يكتب الشاعر إنجيله الخاص، بأسفار واصحات ومزامير، ليقيم تصوّره للحظة التاريخية ووضعية العربي فيها. وفهم القصيدة على أنها رثاء، وهو الفهم السوي لدور الشاعر، مقترن هذه العودة إلى الإنسان وشمولية تجربته ووحدة حضوره، ونسبة اللغة الدينية - وأسة اللغة الدينية مظهر لأنسة الدور النسوي أو اضطلاح الإنسان بعصه مصيره؛ بعصه تفسير التكوين، ومن ثم تعبيره، عبر تعبير صورته في الوعي.

إن المسار الذي تتحرك فيه الحدائق قد انطلق من المصيرية والتقليدية التي تحدد الصورة المعرفية للعالم مسبقاً، وتعرض الاصباح حقائلي لا تجادل، انطلق إلى الكشف والتجريب

مجابتها. ولن أتوقف طويلاً عند هذه الحركة، مكتفية بالإشارة إلى بعض أعلامها وملاعها. فهناك أولاً إعادة قراءة الخطاب الشعبي في عملية تحرير للذاكرة المكتوبة بقوة الثقافة الرسمية وقوانينها، عبر إصاعة تسقط عليها المصوم الحاصرة. ومن أهم ما تحقّق في هذا المجال قراءات عبد الكبير الخطّيب للنحت العربي ولبعض الحكايات، ومن ذلك كتابه «الاسم العربي الجريح». وكذلك استحضار جمال الفيضاني مثلاً للمكبوت التاريخي، حيث تتم في قصصه الأولى مجابهة الذات عن طريق موضعيتها وكشف ما يخفى خلف الأساطير والأشكال؛ حيث يقرأ الأشكال الهندسية قراءة لمسطورية - سياسية، كما في قصة «المقشرة». وتحتل قراءة الماضي وإنجازاته حيزاً مهماً من الأعمال المسرحية الطليعية على نحو ما نرى في أعمال الفريد فرج، وسعد الله ونوس. إن سعد الله ونوس في مسرحية «أبو خليل القباني» يحاكم مرحلة الإحياء وعمليات الاقتباس من الغرب، ويقدم عن طريق إعادة تصوير بطله الصورة التي يريد لها هذا الماضي.

وإذا كان تصدع الأنا أو الذات التاريخية قد تمّ في الشعر فإن السرد الذي يستمد منطقاً ونظامه من بنية الذاكرة وسبق التذكر قد تكسّر بدوره وتعرض لاختراقات هذه. احتراق العاطفيا والحلم الشخصي، بما يدل على اهتزاز المنطق، وتكسّر التسلسل الزمني. ولهذا دلالاته على أساليب الترابط كالتشابه بين قانون استحضار الوقائع والعناصر في الذاكرة، وقانون انتظامها في السرد. والسرد في عصر معين هو نتيجة لبنة الذاكرة، في ذلك العصر عينه، أي نتيجة لنظام التأويل الذي يفرضه المنطق القائم. ومن هنا يقرن تدبير الذاكرة لإسقاط سلطانها بكسر السباق التقليدي للسرد. فرواية «ثرثرة فوق النيل» لتجيب محفوظ تحفل بالتكسر الداخلي للسباق عن طريق تداخل الوقائع بالهذيان التاريخية التي فقدت لحمتها وميافها وخرجت من مسارها وإطارها. كما نرى تداخل الأمانة والأمكنة والنصوص المكتوبة والشفوية في «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات. ويتجزأ السرد إلى لحظات مقطعة، ويتداخل الوثائقي اليومي بالحملي، وتتداخل الضمائر في «الجبل الصغير» لإلياس خوري. وتتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات وتتدمج الشخصيات بالأمكنة، أو تتكامل الشخصيات وتتداخل في رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني. ويتحرك الحوار في خطوط متكسرة لا تتقابل أو تتلاقى، كاشفة عن تباين اللغات والعزلة المطلقة عند إبراهيم أصلان في مجموعة «بحيرة المساء».

أما عبد القاص العراقي محمد حبيب، في مجموعته «المملكة السوداء» وفي «درجة ٤٥» تنتقل اللغة إلى الأشياء. يتراجع التسلسل الزمني للسرد لتحل العين محل الزمن، فتتحرك فوق الأشياء، مخالفة نوعاً من السباق أو الزمان المكاني. هنا تبقى الأشياء والأحداث في الزمن صفراً أو خارج الزمن، ومن ثم

بشكل آخر - تقدم صورة جديدة أفضل للعالم - أي أنها تعيد خلقه ؛ وإد تعيد خلقه ، تغيره . (من : بيان للكل ، لا لأحد - : فاتحة لهيات القرن)

هذا يفسر طموح بعض الحركات الحديثة إلى أداء دور فلسفي ، كطرح مجلة « شعر » مثلاً ، وتبني لطموح النص الأدبي إلى تحقيق دور فلسفي أو معرّف وجدناه ينحدر إلى مساحة تستوعب ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا ، فضلاً عن السهام والأسطورة والتاريخ - فرواية « عائد إلى حيفا » لغسان كنفاني مثلاً ، تشكل مناقشة سياسية لمسألة الانتفاء والحقوق في الأرض ؛ ورواية « لا تبت جذور في السماء » ليوسف جشي الأشقر رواية فكرية وجودية ، تعالج قضية الخواء والعيب والبحث عن معنى . ويجادل عند من المسرحيين إيجاد أجوبة عن قضايا فكرية وحضارية ، كما في مسرح توفيق الحكيم . والقصة القصيرة في لواخر الستينيات شكلت بحثاً عن التداخل بين النظام الاجتماعي الراهن والرواسب الأسطورية . ونذكر الروايات التي تعالج مشكلات المرأة أو العامل في الأسرة ، والمسرحيات التي تعالج وضعية عقلية أو ثقافية ، كمسرحية « على جناح النير » وتابعة قصة « لافريد فرج » ، أو « مغامرة رأس المملوك جاني » لسعد الله ونوس . هذا فضلاً عن الرواية الوثائقية التي تقدم تحليلاً وتوثيقاً لحدث معين ؛ وقد سبقت الإشارة إلى ثلاثة أمثلة من هذا النوع : « عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات ، وهي ترصد وقائع حرب حزيران ١٩٦٧ ، وسلوك الناس في أثناء الحرب ؛ ثم رواية « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم ؛ وتقدم ملحمة الحركة الآلية في تحويلها لمجرى نهر النيل واقعة السد العالي ، وأحيرا ، الجبل الصغير ، لإلياس خوري ؛ وتقدم توثيقاً متعدد المستويات للحرب اللبنانية ، تحسره قصصات وأحلام شخصية . وغنى عن الشرح ما عرفه النقد من تلاقي بين فروع العلوم الإنسانية ، وما امتصه الشعر من أشكال الأدب الشعبي والصومالي الصوفية والرموز الأسطورية . وهذا كله ما يجعل النص الحديث إلى خطاب معرّف حقيقي .

ولقد دخلت في نسج النص الحديث ، ولاسيما الشعري ، أشكال إشارية مختلفة ، واحتلت موقعاً حداثياً دالاً ، كالإشارات الرياضية وغيرها . وهي وإن احتضنت ما ترمز إليه في حقولها الخاصة ، فإن دلالتها غير المباشرة تبقى أكثر أهمية ؛ ذلك أنها تحيى توكيدا للصفة الكتابية للنص ، واعتباره حميلا للاحتراقات والتلاقيات ، كما أن حضورها في النص يتداخل مع الإشارات اللغوية الصوتية ، ويجعل الكتابة تمتلك قيا غير قابلة للانتقال إلى الشفوي . وإذا إصفا إلى دخول هذه العلامات التوزيع الشكل الذي لا ينحصر للنظام الصوتي أو الإيقاعي الصوتي ، بدا لنا كيف تكتسب الكتابة بعداً هندسياً مكانياً ، مذكر من بين الأمثلة قصيدة للشاعر العراقي فاضل العزاوي ،

والإبداع ، أي تحول من المطلق إلى التاريخي المتغير . ولقد كانت إعادة الاعتبار إلى التاريخي في أساس الحركة الواقعية التي شكلت رجزاً كبيراً في اتجاه الالتفات نحو المعيش والراهن ، وإسقاط الأسطورة المنفصلة عن هذا المعيش . وما هي ذى الواقعية ، منذ الستينيات ، تتجاوز بداياتها الوصفية التعليمية ، وعمدتها للمواقع ، كي تخوض غمار الوثائقي والعيني والمتحول وتؤسّر هذا الراهن ، أي تكشف عن أبعاده ، وتقدمه في خصوصيته ، لا كظل أو دليل حل عالم المعاني المنفصلة عن الموجودات .

ورداً كانت الحداثة العربية تحولاً أو مشروعاً حضارياً ينطلق من خصوصية لثقافة العربية والوضعية العربية ، وكانت تنفق في بعض حطوطها مع الحداثة العباسية ، فإنها لا تنفصل عن حركة الفكر في التاريخ المعاصر . وقد رأينا الفكر يتحرك مع أعلام معتبرين في مواقعهم في اتجاه واحد : من الغيب إلى الإنسان . حيث جعل الإنسان محور العالم إذ نقل العيب إليه ؛ وماركس نقل الميثافيزيقا إلى المجتمع ؛ أما فرويد فقد رأى « غياً » جديداً ، وقدولاً جديداً في باطن الوعي الإنساني .

في الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكاناً ، أي محلاً للأول والنواهي أو قوانين القوى الخارجة عنه ، بل قطعاً آخر يقابل هذه القوى ، كما تكشف عن ذلك قصيدة أدونيس « أسس المكان » الآن . وفي « الإصحاح الأول » من « سفر التكوين » من ديوان « العهد الآتي » لأمل دنقل نرى الإنسان في البداية

« في البدء كنت رجلاً ... وامرأة ... وشجرة

كنت أبا ... وابناً ... وروح قدساً

كنت الصباح ... والمساء ...

والحديقة الدائمة المدوّرة »

وهكذا « سيزيف ألقى عنه حبه المدهور ... » كما يقول السياب . المكان نفسه سوف يؤمن في فكر الحداثة ويغدو مكاناً تاريخياً .

٧ - يتبين مما تقدم أن الحداثة عندنا تتميز بانزعاج الإنسان الأهلية لتفسير نظام الأشياء ، وترجمة السلوك الإنساني ، والكشف عن الخفي . وقد شبه بدر شاكر السياب منذ عام ١٩٥٧ الشاعر بالقدّيس يوحنا وقد اختبرت عينه رؤياه وهو يصير إخطايا السبع تطبق على العالم . ثم يقول : « والحق أن الشعراء في كل عصر كانوا أنماطاً من القدّيس يوحنا » ثم يقول « ولقد حاول الشاعر ، المرة بعد المرة ، أن يتخلص من العيب الملقى على عاتقه ؛ عيب تفسير العالم » . كما تتميز الحداثة بالتطلع إلى التغير . يقول أدونيس : « لعلنا نعترف ليس للقصيدة ، للرواية ، للمسرحية ، للوحة ، فعل مباشر يشارك في تغير التاريخ مشاركة مباشرة ، لكن لديه جميعاً قدرة التعبير

الذي جعل صورته الشخصية جزءاً من النص ، وتذكر كذلك قصيدة محمد بنيس « هكذا حَفَنِي الشرق » المكتوبة بالخط المعري وفق صورة هندسية تتصل دلالة بالحركة الدائرية الالتفافية التي توارى بين بؤرة داخلية وانفتاح نحو الخارج

ومما يذكر في هذا المجال استخدام أدونيس المتكرر للحروف . ولا تشكل هذه الحروف في بعض الأحيان كلمات ، بل يبدو حضورها في القصيدة مقتصرًا على قوتها السحرية ، وكأنها إشارة إلى دلالة عاتبة أو روح عائب هو ما أراد الشاعر القبض عليه ؛ لو أنها تفتح باب الاحتمالات والأسماء ؛ لو أنها البداية تحت راية سحر ما . استدل من هذا على أن النص الحديث يطمح إلى امتصاص أشكال التمتمة والاستعمال العرائس للغة . وتبدو الصرخة في بعض النصوص غير قابلة للترجمة إلى أي تعبير واضح ، كما نجد في قصة « لغة الآي آي » ، ليوسف إدريس ؛ فالكتاب يصح جعل الصرخة عنواناً للقصة ، وأوضح في سياقها ما يفيد أنها التعبير عن ألم لم يخلق أعصاب الإنسان لاحتماله ، فكان لابد من ابتداء تعبير لم تعرفه اللغة من قبل . وهكذا جاءت لغة « الآي آي » لغة الخارق والغريب .

٨ - نجد في هذا جرساً للبحث عن لغة خصوصية . ويرتبط هذا بالمثل إلى التجاوز والكشف في فكر الخدائفة ، كما يُلحظ كوة فعل حل اللغات المعقدة أو التعابير المعقدة ، بفعل الإعلام الواسع ، وتراجع الطوائف المحلية والشخصية في وجه هذا التعميم ؛ كما يمكن أن نجد فيه ردًا على العلم الذي يحترق الخاص في فقر دله . غير أنه ، قبل كل شيء ، كسر للشكل المتناسق ، وإسقاط للنمط المعمم ، وخروج عن التصميم المسبق . ومن هنا كان تأكيداً لإبداعية الإنسان وحرية .

بأن هذا البحث نتيجة طبيعية للتحوّل الفكري من المطلق إلى التاريخي ؛ لأنه يعني القول بتاريخية الأشكال وتاريخية المصامين ، وتأكيد مبدأ التطور ، وأن المعايير ليست متعالية على الموجودات التي نقبها بها . وهذا ما جعل موقف البحث سمة أساسية من سمات الخدائفة .

وقد كان من نتيجة البحث عن الخصوصية وتجاوز الأشكال والمبادئ والحدود ، تدخل في الظاهر في الأنواع الأدبية . ولا يتصل هذا التدخل من دخول العلوم الإنسانية في نسج النص الأدبي

٩ - تتبين من مجمل ما تقدم أن الخدائفة تحوّل معرفته الأولى الانتفا من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحوّل أو الحذل ؛ أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز . وهذا ما يجعل الخدائفة حالة عقلية قبل كل شيء ، أي وصية فكرية ومساراً . فالخدائفة ليست إنجازاً محدداً يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره . إنها نقب كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . وهي

كذلك ، لأنها نقدية محديداً ، ومن ثم تقوم على المراجعة الدائمة ، وإعادة النظر الدائمة . ولا بد أن يمتد هذا إلى ما تم نقله من الغرب أو غيره . ومن هنا كان الربط في هذه التظاهرة الثقافية - بين الخدائفة بما هي حالة عقلية أو فكرية دينامية تؤدي إلى التجاور المستمر للنفس ، الذي توقفنا عنه في بداية هذه المداخلة ، والإبداع من حيث هو فعل متجدد .

هذا يعني سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط المبادئ والمحاكاة ولادة عصور كانت الثقافة فيها خاصية للطبيعة أو لصيقة بها ، في حين يتجه الفكر في الخدائفة إلى أن يجعل الطبيعة إنجازاً إنسانياً ، أو يعيد إبداع الطبيعة بمعنى ما . ويرتبط مبدأ المحاكاة بأزمة كان فيها التشابه في السلوك والمواقف هو الأحادية الأساسية . في مثل هذه العصور كانت حالات الجحش والمروطة والشذوذ والبدعة هي الجرائم النموذجية ؛ لأنها المداخل الكبرى للتمرد على سلطة التشابه والتكرار أو المحاكاة . كانت غاية التربية إنتاج شبيه للأب أو للأم ، أو شبيه للإمام والمقلد أو المعلم . واليوم لا يمكن المبدع الحديث يتجاوز ما سبقه من معارف أو أشكال ، بل نراه مندفعاً بهاجس تجاوز أعماله نفسها . ونلاحظ كيف يتحرك بعض المبدعين بعيداً عن سبق من أعمالهم ونرى كيف ينهض في النقد معيار جديد صارم يقسو على النتائج إذا كان صاحبه يكرر نفسه أو يكرر أشكاله .

١٠ - يجد المنتبع للنتاج الحديث أن صورة أو أسطورة الموت - الولادة ؛ هي المهيمنة على مرحلة تمتد منذ الخمسينيات حتى اليوم . ولا ريب أن هذه الأسطورة في مختلف أشكالها وصيغاتها تجسد الهم الحضاري أو القومي العدم ؛ وهو ما كثر الكلام عنه ، ولن أدخل فيه الآن لكنها في الآن عينه ، ودون انفصال عن الهم الحضاري - القومي ، تشكل أسطورة الخدائفة المتمثلة في حركة تنتهي من سقوط الأشكال وولادة الأشكال ؛ حركة جدلية توليدية دائمة ، هي - على وجه الدقة - الحالة العقلية أو الوصية المعرفية للخدائفة العربية بالتحديد . وهي كذلك أكثر من مجرد مسألة العدا وأسطورة تموز ، وإن كانت متضمنة للدلائل معاً ، بل أكثر من مجرد أسطورة للتاريخي والمعيش .

ونستطيع أن نرسم لمعظم الأعمال الحديثة تحطبات بيانية تكشف في كل عمل عن حركة سقوط وهبوط ، أو موت ولادة ، مدأ من ثلاثة تعجب محفوظ حتى الرجوع البعيد لغزاة التكرار في الرواية ؛ ومن يوسف إدريس إلى إميل حبيبي في « سداسية الأيام الستة » في القصة . أما في الشعر فقد هيمنت هذه الحركة على مجمل النتاج ، لا سيما في الحقة التي عرفت أشد مراحل الصراع بين القديم والجديد . وقد تمثلت حركة الموت والولادة هذه في أسطورة تموز حياً ، وفي العدا لمسيحي والقبعة حياً آخر ، لكنها انتهت بعد ذلك إلى ابتداء أساطير تنهض من

درويش) ، ثم «أحد الزهراء» للشاعر نفسه ، وهكذا . وقد جاءت هذه الأساطير الجديدة نهوضاً من الوميء ، وأسطرة للمعيش ، وفوق ذلك كله صورة جدلية تتطابق فيها ، بل تنماهى حركية الحدائة ومضمونها ، أى نزعها التاريخية الإنسانية مع الهم القومى الحصارى

اليومى : كأسطورة زهران (« شق زهران » لصالح عبد الصبور) ، وأسطورة مهباز (« أغاني مهباز الدمشقى » لأدونيس) وأسطورة إبراهيم « البشر المهجور » ليوسف الخال) ، وأسطورة عبد الله (« عبد الله فى بلد السلام » لسعدى يوسف) ، وأسطورة سرحان (« سرحان يشرب القهوة فى الكافيتيريا » لمحمود



الحدائثة ، السلطة ، النص

كمال أبو ديب

١

ملاحظات منهجية

ليس لدى من شك في أننا جميعاً قرأنا الكتب نفسها ، والمقالات نفسها ، والمؤلفين أنفسهم ؛ وليس لدى من شك أيضاً في أننا جميعاً نعرف العبارات الجندرية بالانقباض ، تلك التي يترك انقباضها رنة خاصة في الأذن ، ولحفل بدلائنها على المعرفة المتفحمة . هكذا فإننا جميعاً قادرون على سرد أقوال فلان عن فلان عن فلان في الحدائثة : تاريخها وتشعباتها وأحاطها وعصائنها . لكن ذلك كله ، إذا تم ، سيحيل معرفتنا بالحدائثة إلى معرفة نصية ، من النمط الذي كشف «ميشيل فوكو» عن خطورته في الفكر الإنساني بعمامة ، و«دوارد سميث» عن خطورته في الفكر الغربي وممايته للشرق بخاصة . وهكذا تستحيل معرفتنا بالحدائثة في العالم العربي إلى معرفة غربية ، نصية ، وانقباضية .

من أجل ذلك كله ودرءاً له ، سأبدأ من المحسوس ؛ من الحدائثة العربية ؛ من رفض مقولة مطروحة تجعل الحدائثة ظاهرة عالمية ، والحدائثة العربية فرعاً لها ونسحة منها . وأنا لا أفعل ذلك بحثاً عن خصوصية فارغة ، أي بدافع إيديولوجي ، بل بحثاً عن معرفة حسية ؛ معرفة مباشرة بالشئ ذاته ، لا بما يقال عنه ، أو بوصفه نقبضاً لشئ آخر ، أو مطابقاً له ؛ أي أنني أنحرك بدافع منهجي ، على الرغم من كون الفصل بين الإيديولوجي والمنهجي على درجة كبيرة من الصعوبة في أي نمط من البحث .

أرفض ، بلداً ، إذن مقولة «الحدائثة العربية نسحة أو فرع عن الحدائثة الغربية» ، وأطأ الأرض الصعبة ، أنقري ملامح وجه مشوه ، هو الحدائثة العربية حينها . وتلمس هذا ليس كلياً شاملاً بل مقيداً بمنظور محدد ؛ فهو بحث عن الحدائثة في علاقتها بالسلطة . وهو ، بدرجة أكبر من التقييد ، بحث عن الحدائثة في علاقتها بالسلطة كما تتجلى في النص المنتج نفسه ، لا في المنطلقات الإيديولوجية للدرج ، أو الكتابات الكثيرة عن النص ، على أهمية هذين البعدين للعلاقة بين الحدائثة والسلطة . وإن لتحديدي للمنظور لعلاقة بأننا جميعاً هنا ، وأننا جميعاً كتبنا أبحاثاً للتدويع ، وأننا جميعاً أكفاء قادرون قارئون كتاب . وإن لعل ثقة بأن الأوراق الأخرى ستعطي الكثير من جوانب الحدائثة ، بل قد يغطي بعضها ما اخترت أن أعطيه ، وبصورة أفضل ؛ ولذلك اخترت أن أقيّد عمل واحد منظوره ، أملاً في تجنب التشابك والتكرار ، وفي إضاءة زاوية صغيرة بين هذه الزوايا الكثيرة التي

ستضاء

التطور ، قديم ضمنا (أي أن حضوره يتصل تحول إلى مشروع للقديم) ، وكل تغير هو اتجاه إلى ما هو جديد . والإجابة الثانية تعني أن الحديث ليس زمنيا بل فوق زمني ومتجاوز للرسم ، ويكلام آخر ، قد يكون أبو تمام والنفرى حديثين ولا يكون محمد مهدي الجواهري حديثا ، وقد يكون بين أبي تمام والنفرى وأدونيس من المشترك أكثر مما هو بين أدونيس وشاعر من شعراء الدعوة الإسلامية الحاضرة ، يدعو هو أيضا إلى نفس الحاضر وقلبه .

هذه إشكالية تكمن في الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها ، من وعيها لذاتها ، ووعيها للعالم . وليس عندي ، الآن ، من حل لهذه الإشكالية ، لذلك أطرحها للبحث فحسب . بيد أن دراستي تهدف أصلا إلى تأسيس منظور لمناقشة هذه الإشكالية ، بالتركيز على ما أسماه الحداثة في علاقتها بالسلطة . فإذا استطاع البحث أن يكشف عن مكونات محددة للحداثة ، أي عن الثابت في سلسلة من الأشكال المتغيرة ، استطاع أن يسهم في حل إشكالية الحداثة / الزمنية . وإذا قيد البحث الحداثة بأنها رفض الحاضر فقط ، أصبح كل تحديد لها مقيدا بارتباطها بالزمنية - الأنية .

٤

هل الحداثة ، تحديدا ، صورة العالم كما طورها الغرب ؟ هذا سؤال آخر في الجوهر من تصور الحداثة ، بل من الحداثة نفسها . وبهذا السؤال يزداد تحديد الإطار التصوري - المنهجي الذي لا بد لنا من تطويره من أجل فهم الحداثة ، أولا ، وموضعها في سياق التاريخ والثقافة - أي هل نقطة تقاطع البعدين التوالدي (Diachronic) والتزامني (Synchronic) في الحياة العربية ، ثانيا . وسأظهر فيما بعد أن هذه النقطة تكمن وراء التوتر الحاد في الحداثة العربية بين نفيها للنموذج المسبق ومواجهتها لنموذج آخر متشكل ومكتمل من قبل .

•

لا يكتمل الإطار التصوري - المنهجي لدراسة الحداثة العربية دون الإشارة إلى تحيز متجذر في الثقافة ضد الخروج على صورة العالم المتشكل في إطارين : إطار القديم ، وإطار الإجماع . ونحن ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر بكثير مما قدم حتى الآن من الدراسات هذه النقطة الجوهرية ، على الرغم من الجهد الرائع الذي بذله أدونيس في «الثابت والمتحول» لاكتناء التحليلات المتعددة لتصور العلاقة بين هذين الإطارين والإبداع ، وبرغم ما حاولت شخصيا القيام به في دراسة لثانية الداخل / الخارج في تجلياتها اللغوية والعكسية على صعيد البنى المكونة للثقافة . وقد يجدي أو لا يجدي في النهاية أن نستطيع تحديد طبيعة التصور العربي للعلاقة بين القديم - الإجماعي والمحدث - الفردي في فهم تجربة الحداثة المعاصرة في الحياة العربية . لكن مثل هذا

الحداثة ، في أبسط صورة لها ، هي وعي الذات في الزمن . لكن هذا الوعي للذات في الزمن يتخذ شكلا ضديا ، فهو لا يعي الحاضر في عزلة ، بل في علاقته بالماضي . الحداثة ، إذن ، هي جوهرها وعي ضلّي للزمن ، وعي ضلّي للذات في الزمن .

لكن هذا لا يكفي ، بل يجب أن يتقيد بأن الحداثة هي وعي الزمن لا بوصفه شيئا رياضيا ، بل بوصفه حاصلا للتغير . الحداثة إذن هي وعي الزمن بوصفه حركة تغير .

والحداثة تعني التغير بوصفه حركة تقدم إلى أمام ، وذلك سر مأساتها ، فكل تقدم هو انقسام من ماض . ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انقساما . والانقسام دائما فعل توتر وقلق ومعامرة .

من هذا الوعي الصدي للزمن ، يأتي كون الحداثة ، بدءا ، رفضا واعيا للسلطة ، فإذا تعي الحداثة نفسها في إطار الزمن ، فإنها تصبح علاقة لا بالماضي فقط ، بل بالآخر ، الآخر بما هو عالم قائم ، متشكل ، جاهر الأجوبة ، مكتمل اللغة ، في سلام مع نفسه ومع العالم . والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ، ومع العالم ، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطلع إلى الحصول على إجابات نهائية ، بقدر ما يفتتها قلق التساؤل وعي البحث . الحداثة هي جرثومة الاكتناء الدائب للقلق المتوتر ، إنها هي الانفتاح .

والسلطة نقبض ذلك كله . السلطة هي الاكتناء بالقائم ، هي الرسوخ والترسيخ في إطار النظام ، هي قولبة الآن على شكل الكائن . إنها هي الانغلاق هكذا يمكن بلورة الحداثة عن طريق مضامين هما المغلق / المفتوح . وسأحاول فيما بعد أن أناقش العلاقة بين هذين المضامين بدرجة معقولة من التفصيل .

هل يعنى هذا الكلام ، ضمنا ، أن الحداثة هي رفض لما هو قائم الآن ويبحث عن بديل له ؟ أي أن كل بحث عن بديل يصبح تعبيرا عن روح الحداثة ؟

لعل هذا التساؤل أن يكون المفتاح الفعلي لكل ما نقوله عن الحداثة ، ولا ينبغي للمرء أن يظن أنه متسرعا بـ «نعم» أو «لا» ، دون إدراك لما تنطوي عليه كل من هاتين الإجابتين من مضاعفات فكرية ، وعقائدية (إيديولوجية) ، وبحثة . الإجابة الأولى تربط الحداثة بشكل مطلق بالزمان والمكان الآنيين ، والإجابة الثانية تعصم الحداثة عن الزمان والمكان الآنيين ، وتقتصر البحث عن تمثيل نوعي لخصائص الحداثة . الإجابة الأولى موقف عقائدي من الزمن والتغير ، فكل حاضر ، بهذا

٧

ضمن الأركان التصورية - المنهجية التي وصفتها فيما سبق ، يأتي التمييز الضروري التالي الذي سأقترحه ، وأعمل من خلاله ، بين الحداثة العربية وحركة غربية واسعة الانتشار ، ترجعت إلى العربية بـ «الحداثة» ؛ أعني بذلك الحركة التي حدد تاريخها ، باختلاف بين النقد ، بفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ في الغرب ، وأطلق عليها (في مرحلة متأخرة من تبلورها) مصطلح الـ "modernism". ومن الضروري في هذا السياق أن نحفظ بالتمييز الجوهرى بين الكلمتين الإنجليزيتين "modernity" و "Modernism" ، (ويلاحظ أنني كتبت الأولى بحرف صغير والثانية بحرف كبير) . ولقد اقترحت في عمل سابق (ترجمتى للاستشراف) ترجمة المصطلح "Modernism" بـ «الحداثيّة» . وسواء أكانت هذه الصيغة العربية مقبولة أو غير مقبولة ، تشبّ الأدب العربي (هذه الذات الميتافيزيقية الخالصة) أولاً تشبّها ، فإننى لا أجد مناصاً من استخدامها إلى أن يتبين لي بديل أفضل (ولقد حاولت حديثاً استخدام صيغ كالاستحدثانية ، والتحديثية ، والمحدثية ، ولكننى لم أجد قراراً على صيغة بديلة بعد) .

ولأن الـ "Modernism" حركة مميزة ، بل مذهب أو مدرسة ، كما تشعر الـ "ism" فيها ، وكما اصطلاح الدارسون على اعتبارها ، فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شيء معقون جداً . والمهم في كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنيزم اسماً علمياً لا صفة لزمان معين . ويمكننى بهذا التحديد أن أستخدم الكلمة معربة كما أستخدم الرومانسية والسوريالية ، أى بانقول «المودرنيزم» . أما "modernity" فإننى سأستخدمها استخداماً عاماً بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة . ويبدو لي أن الحداثة هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها . وبهذه الصورة يصبح المصطلح العربى «الحداثة» علامة لغوية ذات مدلولات متشابهة ، تعكس تشابك اللفظة الإنجليزية ودلالاتها المزدوجة على الأقل على سمة حضارية وعلى سمة أدبية محدودة . ويمكننى بهذه الطريقة التحدث عن حداثة الأدب العربى الحديث ، كما نتحدث عن "The modernity Of modern English literature" وبذلك أصبح غير مقيد ، حين أستخدم مصطلح «الحداثة» في الشعر العربى الحديث) بملابيل الحاضرة المرتبطة بمدرسة الحداثيّة (المودرنيزم) الغربية . وأخلص بهذه الصورة من سيطرة النموذج الجاهز للعمل النقدي ، ومن مشكلة المقارنة التي تهدف إما إلى إثبات الطبيعة الاشتقاقية للأدب العربى الحديث ، أو إلى إثبات عكس ذلك ، أى معابرته للحداثيّة العربية .

التحديد يظل ضرورياً قبل أن نستطيع تبين كونه مجدياً أو غير مجيد . لقد أظهرت في دراسة حديثة ، مثلاً ، أن التحيز الأساسى في النقد العربى في القرون الثالث والرابع والخامس كان تحيزاً للمحدث لا للقديم ؛ تحيزاً للمصل بين الرمنية والقيمة ؛ أى لفصل القيمة الجمالية أو الفنية (أو الشعرية بشكل عام) عن زمن القول الشعرى أو الكلام بشكل عام . لكن قيمة إدراك مثل هذه الحقيقة في وعينا المعاصر للحداثة وموقف الثقافة منها تظل موضوعاً للتساؤل . ما أحاول أن أقوله هو أننا في دراسة الحديث حتى الآن ربما كنا نسند قلدراً من الأهمية يتجاوز المعقول مهبجياً للبعد التاريخى للصراع بين القديم والحديث في الثقافة العربية . إن الوعى التاريخى ضرورى جداً ، لكن طغيانه على الدراسة والتفويص قد يكون مصدراً لتشوهات منظورية حقفية . وفي الوقت الذى لا نستطيع فيه نفى التاريخ ووعى القديم عن موقفنا من الحديث ، ينبغى أن ندرك خطورة تصور المحدث في كل أبعاده وعلى جميع مستوياته بوصفه مصهوراً كلية في بوتقة التاريخ .

٦

أما العامل الرابع الذى يشكل ركناً من أركان الإحداثة التصورى - المنهجى لدراسة الحداثة فهو التمييز بين الحداثة الأدبية والحداثة على صعد أخرى : ثقافية وحضارية . لقد توحدت تقريباً تجربة التغير في العالم العربى خلال الـ ١٥٠ سنة الماضية بمفهوم التحديث ، والتطوير ؛ ودرست مفاهيم كالتمية الاقتصادية ، والتغير في أنماط المعيشة ، والهجرة من الريف إلى المدينة وتطوير الساحج التريوية ، والتصنيع ، وهىها من عمليات التغير الاجتماعى ، بوصفها خطوات في تجربة واحدة متكاملة أسميت التحديث ، ترجمة للمصطلح الغربى (Modernisation) ولا يمكن - منهجياً - دراسة تجربة الحداثة الأدبية في معزل عن عملية التحديث على هذه المستويات ؛ بيد أن هذا لا يعنى أن نكتفى بإشارات عابرة ، كما تفعل الدراسات البيئية التقليدية ، إلى عملية التحديث بوصفها عملية تعكسها تجربة الحداثة . ولا بد لنا من تطوير المنهج النقدي الدقيق ، الذى يستكمل كل حلقة من حلقات الدراسة المتعمقة ، قبل أن نجازف بإطلاق أحكام على العلاقة بين التحديث والحداثة . وفي تصورى أنا حتى الآن ، برهم كثرة الكلام في الدراسات العربية عن الماركسية ، والمنهج الاجتماعى في دراسة الأدب ، والحدود الطبقية لكذا أو كذا من الظواهر الأدبية ، ما تزال نغتر إلى مثل هذا المنهج ، وما تزال معظم الأحكام ذات مصادر إيديولوجية صرف ، بعيدة عن المنهج العلمى السليم . ولست أدعى الآن أن لدى البديل مثل هذا الكلام ؛ فالحقيقة أنه ليس لدى البديل لذلك ، وإن كان عمل خلال السنوات العشر الماضية يتجه بانتظام ، حلقة حلقة ، إلى محاولة تطوير مثل هذا المنهج ، واستكمال أدواته .

٨

تبدأ الحداثة العربية من اكتناء الذات وتنتهى برقص العالم ؛ ذلك أنها تكتشف - بعد السير الأول - أن ما يحجب الذات ويقمطها ويشلها هو تكدمس العالم مرقها ، وإداحتها عبيها بهلب

هل يبدو ما أقوله سودانيا ، مليئا بالموت ؟ أفلا يبدو المستقبل العربي لكم الآن كذلك ؟ وكيف موت بيروت ، إذن ؟ وكيف موت طرابلس ؟ بل كيف موت خليل حاوي ؟ وأين هي ولادة العتقاء من رماد طائرهما القديم ، أو الرؤيا المتحققة التي هلل لها حاوي في رحلة السدباد الثامنة ؟

لقد انكسر حلم الحداثة في الكتابة العربية ولم يبق منه سوى إيماء خفى في وقت أدونيس الكامن بين الرماد والورد ، أو في مدائح محمود درويش للظل العالي ، أو في مثلها من النصوص العتيقة . ولهذا الإيماء سأندر هذا البحث منذ هذه اللحظة .

٩

الحداثة انقطاع معرفي : ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث ، في كتب ابن خلدون الأربعة ، أو في اللغة المؤسساتية ، والفكر الديني ، وكون الله مركز الوجود ، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني ، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي . الحداثة انقطاع ، لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر ، والفكر العلماني ، وكون الإنسان مركز الوجود ، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني ، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية - إذا كان ثمة معرفة يقينية ؛ وكون الفن خلقاً لواقع جديد . الحداثة تمنح من الكشف المعرفية الجديدة في عالم انقطع معرفياً عن العالم الكلاسيكي في القرن التاسع عشر ، وبدأ رحلته التي تبدو دون نهايات ، وترفض أن تنصب على مسارها حواجز أو سدود . الحداثة ، بهذا المعنى ، رحلة اختراق وانتهاك لا تنقضي ، ومشروع كشف ورعاية لا يبدأ . الحداثة هي ، جوهرياً ، روح البحث والاكتناء في عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه ، وهو بحاجة أبدية إلى الاكتناء والكشف . والحداثة ، ضمناً ، هي رفض للإنجاز أو للقرار ، أو للوصول ، تماماً كما كان الحتم الرومانسي القديم . لكن من أجل أن تكسب الحداثة نفسها قدرة على الحركة ، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول . هكذا تكتسب الحداثة توترها الداخلي الدائم . إنها اشتراط إمكانية الوصول من أجل أن تكون حركتها غاية ، لكنها رفض للوصول ، من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها ، مخلصه لذاتها . ذلك أن الوصول هو التشكل ، هو الصيغة الجاهزة ؛ هو التحول إلى القواعد ؛ هو توليد إمكانية السلطة . والحداثة ، في جوهرها ، هي التعبير الأسمى عن نروع الإنسان إلى رفض السلطة .

١٠

كل ما قصته حتى الآن لا يبدو أن يكون الإطار التصوري الذي سيتناول فيه البحث الذي أنوي أن أقدمه . لكن يبدو أنني أمارس شرط الحداثة الأول : رفض الوصول ، والبحث الدائب ، ناقلاً هذه الممارسة من مستوى النص الإبداعي -

وأرداف وكلكل . هكذا يتحول التوق الصغير للروح بما في القلب إلى انفجار حارم في وجه العالم . وتصبح الذات معلقة بين انسحاقها القائم ونزوعها المبرح إلى الحرية ، إلى عالم فيض كالسماء ، طليق بلا حدود . لكن ما يبدو الآن بسيطاً في تعبيره عنه يتخذ أشكالاً ، ويدور في تجليات ، ويتضمن تحولات ، أغنى كثيراً ، وأبعد تعقيداً ، أضعاف ما رسمته في عباراتي الباهتة . بيد أن ذلك يظل جوهر نبض الحداثة ، مهيا اتخذ من أقمعة ، من جبران إلى آخر قصيدة قرأتها قبل أيام ، ومن لورق أدونيس في الريح إلى إسماهيل ، قصيدته المنشورة الأخيرة .

على هذا المحور تبلور الحداثة رؤياها للزمن ؛ إذ يبدو الزمن في حركته تنامياً مستمراً للتكلس الخاطئ ، ونمواً أعطوطياً للسلطة متعددة الأشكال ، وانحصاراً متزايداً لإنسانية الإنسان . يصبح الزمن حلقة متصلة من القمع ، تبدأ بالتاريخ الذي يتراكم كصفائح القبر ، وتنتهي بالحاضر الذي يهشم على الروح حصراً من الجليد وأرضاً ياباً ، ليس فيه شيء يخلق منه الآن / هو محض فراغ ومناجات .

هكذا تكون رؤيا الحداثة للزمن مغايرة ، من جهة ، لرؤيا المجتمع البدائي ، الذي يعاين الزمن على الدوام بوصفه حركة تنأى مسرعة عن ماضٍ ذهبي ، عن عصر تقي كامل ، موحدة بذلك بين مسار التغير ومسار الانحلال والفساد ، ومغايرة ، من جهة أخرى ، لرؤيا الحداثة للزمن في المجتمع الصناعي الغربي ، بوصفه حركة نحو مطردة من الأقل كمالاً إلى الأكثر كمالاً ؛ حركة يفترون فيها مسار التغير بمسار التقدم (progress) الذي جعلته الحضارة الأوروبية عصبها التصوري ، وعمرها اندفاعها نحو المستقبل .

تفرد الحداثة إذن في توحيدها للماضي بالحاضر ، وفي اعتبارها حلفتين على مسار واحد ، هو مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة .

ولا يبقى للحداثة ، بهذا المعنى ، إلا المستقبل ؛ لكنه مستقبل حلمي ، جنيني ، لا ملامح له ؛ مستقبل تصنعه الالهة فقط ، ولا ضمان على الإطلاق لمجيئه . وتصطدم الحداثة على الدوام ، إذ يتكشف المستقبل عن أن ما اكتمل منه ليس إلا استمراراً لمسار الماضى - الحاضر . وهكذا يتحول كل حاضر إلى كابوس ، ويبدأ حتى المستقبل بفقدان قدرته على الإعواء ؛ على المواجعة ؛ كما تفقد الذات قدرتها على الانسحاق بالغواية .

وهكذا نمر من « البحث والرماد » عند أدونيس إلى « جسر » خليل حاوي ، « وأنشودة المطر » عند السياب إلى « بيروت » محمود درويش ، إلى قصيدة البياض الأخيرة ، لنصل إلى المستقبل العربي الذي يبدو الآن رهينة الانحطاط المطبق ، عاجزاً حتى عن الإيماء بوعده ، كما هو - مثلاً - في جحيم الكوميديا عند حاوي ، أو في « عرس » محمود درويش الفلسطيني .

الشعري إلى مستوى النص الإبداعي - النقدي .

سأبدأ ، إذن ، دون وعد بالوصول ، مع أنني لابد من أن أؤمن بإمكانية الوصول .

١١

نمت في فترة سابقة إن الحداثة العربية و انقطاع معرفي ؛ وهذه نقطة جديرة بلمتاحة . الحداثة ليست انقطاعاً نسبياً فقط ، بل هي أصعب شرح بضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل . ليس في هذه الثقافة في أي مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراح المعرفي ، والروحي ، والشعوري ، الذي يكاد يكون انبثاقاً عن الجذر ، لا يبقى فيه من رابط مسوي اللغة ، بأكثر دلالاتها أولية ، أي بكونها قاموساً مشتركاً للتواصل . كل « حداثة » سابقة تبدو حداثة هامشية جزئية بالقياس إلى الحداثة المعاصرة . إن أبا نواس وأبا تمام ليبدوان بالمقارنة مع أدونيس ، مثلاً ، في علاقة كل منهم بترائيه ، شيئاً من طفرة عادية ضمن سطح راسخ . ليس هناك من نص شعري واحد في التاريخ العربي يختلف عما سبقه إلى درجة تشبه اختلاف « هذا هو أصفي » لو « إسماعيل » عما سبقها في هذا التراث الشعري . يمكن أن نقول إن أبا الهندي وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حداً بالحلقة في بنية الثقافة العربية ، أما الحداثة المعاصرة فإنها تمثل انشراحاً عميقاً عمق الهاوية ، واسلاًحاً يكاد أن يكون كلياً ، ضمن بنية هذه الثقافة .

هكذا تتحدد الحداثة بموضعها بين قطبين : قطب يقف إلى جانب هوة تفصل بينه وبينها ، وقطب يكس في مسجل مبهم تسمى هي إليه . الحداثة ، إذن ، هي أرض الضياع ، تيه دون علامات ، تيه جسده أدونيس في خلق مهيار الذي « لا أسلاف له » وفي خطواته جذوره ، كل خطوة تصنع جذراً ، منه يبدأ النمر ؛ الحداثة صراع بين الماهية والوجود ؛ فيه يصبح الوجود سابقاً على الماهية ، بمقدور معرفي كامل ، لا في بحث ، وفيه تصبح الخطوة صعباً للكائن . والكائن ، هنا ، ليس استمراراً لسابق ، بل تأسيساً لنفسه وللعالم ولكل لاحق . وإذا كان هذا الوصف يبدو حاداً في إطلاقيته ، فإن هذه الحداثة علامة من علامات تصور الحداثة لنفسها ؛ وليكورة مشروعها الكلي .

من هذا المنظور ، تصبح الحداثة لا احتجاجاً على السلطة ، أو رفضاً لها ، أو صراعاً معها وحسب ، بل اتسلاًحاً عنها ، ونشأ إلى ما يقع خارجها ؛ إلى ما لا يتدرج تحت مجال صلايتها . وفي هذا المجال المنعصم ، هذا المدي القصى ، تصبح الحرية شرطاً وجودياً ، لا مطلباً ؛ تصبح ملأاً تتم فيه الحركة ، لا هدفاً يسعى إليه . هكذا تعيش الحداثة في مناخ من حرية انطلاقة ، الحرية التي تخلفها هي ذاتها ، ولا تمنح لها منأ . وهذه الحرية مولدة لذاتها ، (self-generating) ؛ ولأنها كذلك ، فليس ثمة من قيود تحددها ، أو قوانين مسبقة تصبغها .

٣٨

لذلك نرى هذا التسارع الهائل في التغير من « أوراق في الريح » إلى « إسماعيل » ؛ من « أبلريق مهشمة » إلى « قمر شيراز » ؛ من أوائل الستينيات إلى أوائل الثمانينيات . لا يكاد المرء يصدق أن كل هذا كان ممكناً أن يحدث خلال خمس وعشرين سنة فقط ؛ ولم يكن هذا ممكن الحدوث أصلاً لولا تحول الحرية إلى هذا المناخ المخلوق ، المولّد للذات ، الذي لا يعمل إلا ضمن الشروط التي تخلفها حيوية نموه الداخلي الصرف ، الذي أحاول أن أصفه . خلال حوالي عشرين عاماً يتغير الشعر العربي ، والكتابة العربية بأكملها ، كما لم تتغير خلال عشرين قرناً . وكل ذلك يعود إلى التحرر من السلطة ؛ من عبودية الخارج ؛ من عبودية المسبق ؛ من طغيان الماهية على الوجود ؛ أي إلى انقلاب تصوري جوهري في علاقة الإنسان بالعالم ، وعلاقة الفن بالإنسان وبالعالم ؛ وانقلاب جذري في الحساسية (sensibility) لا يقل حدة عن ذلك الانقلاب الذي وصفت فرجينيا وولف حدوثه في أوروبا حين قالت في ١٠ كانون الثاني عام ١٩١١ « تغيرت الحساسية البشرية » ؛ مهما بدا قولها قطعياً في صيغته .

يبد أن هذا الانقلاب التصوري يتم في إطار لا يوازيه فيه انقلاب تصوري معادل خارج الكتابة ، ضمن البنى الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية . ولذلك فإنه يصل إلى طرف الهاوية سريعاً ، بل إنه ليخلق هاويته الجديدة ؛ هاوية تنشأ لا بين وبين الماصي هذه المرة ، بل بينه وبين الحاضر . هكذا يقف معرولاً ، وليس أدل على عزله من كون التراجع الذي نراه الآن على صعد سياسية واجتماعية واقتصادية يكشف عن الثبات السبي الجفري الذي ظلت عليه البنى الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية الكلية ، في مقابل التسارع الهائل الذي حدث على صعيد الفاعلية الإبداعية . هذا الانقسام يكشف ، فجأة ، وحدة الحداثة وهزلتها ، ويجعلها ، إلى درجة كبيرة ، محدودة من حيث مدى فاعليتها ضمن بنية الوجود العربي الكلية .

١٢

هنا بالصبط تكمن أزمة الحداثة .

إنها ، من جهة ، انقطاع معرفي عن الماضي من أجل الحاضر ؛ وهي ، من جهة أخرى ، اندفاع متسارع بنأى عن الحاضر في اتجاه المستقبل ؛ اندفاع لا يوازيه اندفاع حصاري مماثل . هي تحرير للنص ، للكتابة ، من أسطوط السلطة في كل مظاهر فاعليته ، ضمن بنية ثقافية - حضارية أعمق ما يميزها التنامي المتسارع لطغيان السلطة على كل جرئة من جريئاتها . هي - الحداثة - مناخ الحرية المطلق ، صمر بية حصارية تعيش في مناخ السلطة المطلقة . هي لغة الشماعية المطلقة ، في سياق ثقافي تتراكم فيه اللغة حتى الاختناق ، ويجتشد الإشاء بسيطرة السلطة التاريخية والسلطة المعاصرة ، حتى لتصبح الكتابة سطحا جامداً لا يشف عن شيء . هي الحين إلى اكتشاف وحدة ونظام

تومض بالحياة ، بل ما تزال قادرة على نبع الحياة في جوانب من عالم يبدو كأنه مختصر . ولذلك فإن الحداثة الآن مواجهة بأزمة البحث عن توجه جديد ؛ استشراف آفاق جديدة لنفسها وللعالم الذي تتبع منه ؛ بل إنها مواجهة بأزمة البحث عن مركز ، أو الإسهام في خلق المركز ، أو بالبديل الوحيد الآخر ، إذا لم يتلوه ذلك ، وهو التشرد الكلي ، والتحول إلى لعبة هامشية فردية صرف .



الحداثة / السلطة

١٣

تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة ؛ بل إنها تبدو وعياً مشبوحاً بالسلطة ؛ بعنفها وتصفها وبربريتها ؛ تصبح السلطة بيت الحداثة الذي فيه تنمو ، وأفقه الذي تحته تتحرك وتنمض . هكذا يفاجأ الباحث بأن عبارة البيات ، مثلاً ، المكتوبة قبل عام ١٩٥٤ ، التي ترسم عالماً مسحوقاً بالسلطة :

« كنا نعد في الفراغ ، ولا ننام
إلا على أصوات عالمة المفوض - والميد
يتكلمون ، ومن جديد
يستقبلون - هناك - طاغية جديد . »

تُكاد تكون هي العبارة ذاتها التي تظهر في قصيدة مكتوبة في عام ١٩٨٢ .

كما يفاجأ الباحث أيضاً بأن عبارة أدونيس المكتوبة قبل عام ١٩٥٩ :

« تريدون أن أكون مثلكم ، نطبخونني لي
قدر صلواتكم ، تمزجونني بحساء المأكول
وفلفل الطاغية ، ثم تنصبونني حمية
للوالى وترفعون جميعني بيرقا »

نعود إلى الظهور في « إسماعيل » ، آخر قصائده المنشورة (كانون الثاني ١٩٨٤) ، ميزة وجوداً إنسانياً مشبوحاً تماماً بالسلطة ، بحيث إن صورة السلطة ، في النص الشعري ، تفسر إلى المستوى السفلي للقصيدة ، مشكلة هوامشها التي تلعب دور تجسيد اللاوعي أو تحت الوعي المحشور بالرهبة ؛ بصور السلطة المدمرة الممزقة المقطعة ، في وحشيتها وسحقها للإنسان :

هامش (٩) طهناز باي - لم يزل يهذي بذيخ شقيقه
ويقتل كل مخالف .

(١٠) ... ونظله

عَسَى ، ويتكجربة ..

في العالم ضمن بنية ثقافية أكثر ما يسمها الانهيار والتفتت - انعدام النظام ، ونهاوى المركز . هكذا تتحرك الحداثة ، على صعيد معين ، في مسار مصاد تماماً لحركة الوجود العربي . وليس ثمة ما يعادل تنامي الحداثة المتسارع داخل مناخ الحرية ، سوى تنامي السلطة المتسارع في مناخ اللا حرية .

هكذا تنتهي الحداثة إلى نقطة اللاعلاقية ، لتصح انقطاعاً عن الماضي من أجل الحاضر ، وانفصاماً عن الحاضر من أجل المستقبل .

يبد أن هذا المسار ، ليس كما قد يقترح البعض ، دلالة على هامشية الحداثة أو على تبعيتها الثقافية للغرب ؛ بل العكس هو الصحيح ؛ فهذا المسار هو بذاته بؤرة تفجر الدلالات . وما نحن بحاجة إليه هو المنهج النقدي المتعمق الصارم ، الذي يستطيع أن يوضح هذا المسار ضمن بنية المجتمع العربي ، ويكتنه دلالاته ، كما استطاع « لوسيان جولدمان » أن يوضح تجربة الرواية الجديدة ، مثلاً ، ضمن بنية المجتمع الغربي ، ويكتنه دلالاتها . وذلك مشروع لبحث مستقل ليس يوسم القيام به الآن ، مع أنه جزء من عمل طويل أطول أن أنجزه . وسأكتفى هنا بإشارة سريعة إلى بعد واحد من أبعاد هذا التعارض الذي ذكرته .

١٢ - ١

لقد جسدت الحداثة في حركتها انهيار للمركز ؛ انهيار الإجماع ؛ والتفتت . ولقد كان هذا البعد فيها بعداً نبوياً (من وجهة نظر ميتافيزيقية) ، وبعداً تجسدياً (من وجهة نظر علم البنية) . ذلك أن الحداثة بلورت رؤيا العالم في مجتمع وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط ثقيلة : ضغوط الصدام الحضري بين العرب والعالم العربي ؛ والصراعات الطبقة ؛ والبحث عن الحرية ؛ والتدفق المادي الضخم ؛ وتحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكي ؛ وتفكك البنى الطبقية التقليدية ؛ وبروز البورجوازية الكبيرة ذات القاعدة التجارية الاستهلاكية .

هكذا عبرت الحداثة عن مرحلة تجسيد الرؤيا الجماعية ، في مجتمع يملؤه الطموح إلى مستقبل أفضل ؛ وعن امتلاك مركز شعوري ونصوري مشترك ، إلى مرحلة فقدان المركز وانهيار الإجماع . ولقد جسدت هي في خصائصها العملية حركة الانهيار والتفتت هذه .

لكن الحداثة ، حتى في سياق التفتت هذا ، متبدذات يوم الإنجاز الرئيسي ، لوأحد الإنجازات القليلة المهمة ، لحركة التحرر القومي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي التي اجتاحت العالم العربي بعد منتصف القرن الحالي . وإذا كنا نشهد الآن عصر انحسار هذه الحركة ؛ انحسار مد الاستقلال عن التبعية للغرب ، والمكر العلماني والقومي ، فإن الحداثة الأدبية ما تزال

في هذا اللاوعي المسحوق يصبح لظلم الحاكم عسك
وينكجرية ، وتكسب السلطة الماحقة لا في اللحظة الحاضرة
فقط ، بل في امتدادها الغائر في جذور تاريخ الأمة - الثقافة .
وفي هذا اللاوعي تقترن إرادة السلطة بالملطق ، بحيث يمتنع حتى
التساؤل في وجهه :

هلمش (١٢) ذبح ع وجلادون يقتسمون جلد ديبهم

(١٣) أهدي قرملمس لزوجه سوارا

من عظم طفل .

(١٤) أجراه سلطان/أنت متغل

أم جاهل لتقول : لا ؟

وتتجل فجميعه هذا الهلمش في أنه يمثل صوتاً مؤنباً يعلق على
صوت يرى في جسد النص يقول :

... / ونخاف من جس الرقيب ، وما نقرول لقاتل

نسج الدماء وسائداً ؟

صوت لا يقول لا ؛ لا يرفض ، أو يمتنع ، أو «مشاغف» ،
بل يعبر برعب من انسحاقه ، ويتساءل تسلاً في العجز المسلول
هما عساه أن يقول ، وما يقوله ليس إلا الصمت المشهور

١ - ١٣

وكما تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة في بعدها السياسي ،
كذلك تبدو مسكونة بالسلطة في بعدها الاجتماعي ، متجسدة في
السيطرة الطبقية والاستغلال الطبقي . ويزدهم شعر السياب
والبيات وحيد الصبور وأدونيس وأحمد حجازي ، وشعراء آخرون
لا يمحون ، بهذا الوعي المدمر للسيطرة الطبقية التي تفقد كل
ملمع إنساني ، وتصل إلى حد الطغيان الوحشي على الإنسان .
هكذا يصرخ البيات مثلاً :

وهي المعابر في الخليل

تنساب أطراف العبيد

.....

نحن المرأة

بالأصم صخرنا الطغاة

لبناء هذي السحريات

أو :

وقرانا على السفح لما نزل

مروحة ، بانتظار الغمام

وأطفالنا في محاشي الحقول

يسوقون أضنامهم للحمام

وفي شرقنا قرية ، لم نزل

يباع بها الناس مثل السوام

ويكتب أدونيس يصف العامل والعلاج :

١ - «وعاملها في يديه ، يشل يديه .

ويصلب حتى جيبه

ويصلب حتى طمحيته

وبعضي ، وخلف خطاه تن وتندب أبوابها الحزينة

٢ - «يمسك بالمحراث في صدره

غيم وفي كفيه أمطار

يلوى دهاء وصلاة له

يبدره الجائع والدار

يا طالما دقق شربانه

في ظمأ الأرض

مشرع الساعد مستكبرا

ينبشه الجوع ولا يفضي

١٣ - ٢

هذان البعدان لتجسد السلطة وسحقها للإنسان هما من
المكونات الأساسية للوعي الحديث . منها تفيض الكتابة ، أدبا
وغير أدب ، شعراً وقصة ومسرحاً ورواية . وهما بعدان داخليان
لتجسد السلطة الوحشية ، يندبها ويزيد حدة وهي الإنسان بهما
بعد ثالث لا يقل في شراسته عنهما ، هو البعد الخارجي مصدره ،
الذي يتحول إلى بعد داخلي في اختراق تأثيره لنسيج الحياة كله ،
للوجود الإنساني اليومي ، وفي تلاحه مع بعدى السلطة السياسية
والطبقية . ومن الجبل أنفي أهني بذلك سيطرة الغرب في أبعادها
الاستعمارية للباشرة (وإسرائيل من بينها) ، أو الثقافية
والاقتصادية والاجتماعية التي لا تقل مباشرة في صمق نفاذها إلى
لحمة العالم . ولقد كان أدب الحداثة وما يزال ، في جذوره
وتفرعات أغصانه ، تجسداً لوعي ضدي يشتبك في صراع لا يني
مع هذا البعد المدمر للسلطة وما أظني هنا بحاجة إلى تقديم
أمثلة ؛ فالأدب الحديث يفضي بها ، على نحو يسعفني على توير
شيء من الوقت والمكان في هذا البحث المحدد زماناً ومكاناً .

١٣ - ٣

تستحق هذه الأقسام الثلاثة درجة من التركيز لا يسمح
للمجال الحاضر بتوفيرها . كما تستحق أبحاثاً عدة متعمقة ، بيد
أنني ، هنا ، لن أتابعها ، لا انتقاصاً من أهميتها ، بل بحثاً عن
تجليات أخرى أكثر شغاف لعلاقة الحداثة بالسلطة ، واحتياراً
للتركز على جانب لا أظنه أصبى إضاءة كافية ، بدلا من جوانب
اهتم بها عدد من الباحثين .

ولذلك فإنني سأعادر هذه المنطقة المنيبة بالصراع المرق ،
ماثورة والطموح والأمل والحلم والإحباطات والتضجيع ، لأدخل

بعيد . يتحول الخارجى إلى الشخصية التى تحتل المركز ضمن المجال الثقافى . وتتقل الكتابة الخارجية من الهامش لتصبح الثقافة الأكثر مركزية وانتشاراً . فالكتاب المقروءون اليوم فى العالم العربى ليسوا كتاب الثقافة التقليدية ، بل كتاب الحداثة . ولعل هذا المهرجان نفسه ، الذى ينسب إلى نفسه صفة تجسيد والإبداع العربى ، أن يكون شهادة على صدق هذا الوصف ، بمن يضمهم من كتاب وشعراء ونقاد .

لا يشوه صفاء الصورة التى أرسمها هنا ما يشع أحيانا عن ارتباط المثقفين والمبدعين بأعاط عقائدية معينة ، بأحزاب أو اتجاهات ، تصل إلى السلطة ، وتمارس القمع على اتجاهات مناهضة . إن هذا النمط من العلاقة هو فى الغالب ارتباط عقائدى مغاير لنمط الارتباط بالسلطة الذى عرفه الأدب القديم .

٣

الحداثة / سلطة النموذج

١٥

كان يمكن أن أبدأ بوصف الحداثة بأنها « قلق النمذجة » ، وأن أنتهى بوصف الحداثة بأنها « قلق النمذجة » .

لكن إذا كانت الحداثة قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المقتن الكامل ، فإنها تعاني من درجة أعلى من التوتر والقلق ، إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلاً ، بإزاء آخر خارج نفسها ، خارج جذورها التاريخية ، آخر غريب ، وفى هذا الموقع ، ليست الحداثة فقط قلق النمذجة ، بل إنها قلق مواجهة المتصور ، أى أنها قلق الصراع مع نموذج أسس محاول أن تتمثله وتتجاوزه وتظل ، فى الوقت نفسه ، ضالكة لشروط تميزها الجوهري عنه ، بقدر ما هى قلق الصراع مع نموذج أفس محاول الانقسام عنه ، والابتلات عن هروقه الاضطرابية . والحداثة ، بهذا المعنى ، صراع مع هذه الطبيعة الأخيرة لوجودها ، ولطموحاتها ، ولشروعها النهائى ، فهى تقف دائماً بين آخر داخلى وآخر خارجى .

من هذا الصراع ضد النمذجة ، كان توتر الحداثة وقلقها العميقان ، ومنه أيضاً ، التباسها الداخلى . فالحداثة هى ظاهرة الالتباس ، ظاهرة التضاد الداخلى . وفى ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالى ، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس ، متعدد الدلالات ، ونفهم طغيان التضاد والمفارقة الضدية فيه ، بل إننا نستطيع كذلك فهم التناقضات الحقيقية ، لا الوهمية ، التى تحتشد فى جسد الحديث .

١٥ - ١

لأن كل نموذج تجسيد للسلطوية ، ولأن الحداثة هى قلق النمذجة ، فإن الحداثة ، تحديداً ، هى قلق الصراع مع

منظفة أقل إقصاءً وأكثر صمتاً ، باحثاً فيها عن تجل علاقة الحداثة بالسلطة فى النص للفتح ، وفى أبعاد منه بحاجة إلى استنتاج .

لكننى سأحتفظ بهذه الأقسام الثلاثة خلال عمل كله متبعاً ، لا إطاراً فقط ، لكل ما تقوم به الحداثة على مستوى النص ، وبنية أساسية مولدة لنى أكثر خفاء وتعقيداً وتشابكاً ، بل إننى سأشير ، موضحاً من نى إلى نى ، إلى هذه الأقسام - البنية - المنبع لأفسر ظاهرة ما ، أو ألقى نقطة لا تنعى بغير هذا الإصباح .

١٤

لقد كان ارتباط الأدب بالسلطة فى تاريخ الكتابة العربية أحد أبرز العوامل التكوينية لها . وهذا الارتباط أبعاد مختلفة ، ليس أهمها الارتباط الفيزيائى - المكاني للأدب بالسلطة السياسية (فصور الحكام : المدينة - المركز ، مراكز القيادة والإمارة والحكم) ، بل التأثير الداخلى لهذا الارتباط على صعيد بنية الكاتب للعالم ، وحرية فى التعبير عنها ، ثم على صعيد بنية القصيدة نفسها . وإذا كانت الأمثلة المشهورة ، مثل حكاية ذى الرمة وبيت « ما بال عهدك منها الماء ينسكب » ، تظهر التأثير الجزئى لعبودية الأدب للسلطة ، فإن التأثير الأكثر خطورة لم يكن بشكل جاد حتى الآن . لقد حاولت أن أظهر فى دراسة لقصيدة أبى تمام :

ولت حواشى السدور فهى تمرمر

وهذا الشرى فى حليبه يستكسر

كيف أن عبودية الأدب للسلطة تؤدي إلى تشويه رؤيا الشاعر الجوهري للوجود ، وإحداث خلخلة مدمرة فى بنية القصيدة . لكننا ما نزال بحاجة إلى قدر أكبر من العمل ، من أجل إدراك المدى الكامل لهذا التشويه المدمر فى تاريخ الكتابة العربية .

لكن الوجه الأعمق خطورة لعلاقة الأدب بالسلطة ، بالنسبة لغرض فى هذه الدراسة ، هو كون الأدب على الدوام تقريباً ، تعبيراً عن إيديولوجية الطبقة الحاكمة ومصالحها السياسية والاقتصادية . وقد أدى ذلك إلى بقاء الكتابة المعارضة هامشية تعيش خارج الثقافة السائدة ، لا تنفذ إليها من الداخل لتسب حتى دوراً تحويلياً ، فى غياب أى إمكانية للعب دور تعديل أو تغييرى . بكلمات أخرى ، ظلت الثقافة السائدة ثقافة الداخل ، وظل الخارجى خارجياً هامشياً ، معطوفاً طمساً يكاد يكون كلياً .

بالقياس إلى هذا الوضع ، يبدو أدب الحداثة مختلفاً جذرياً من حيث علاقته بالسلطة ، ومن حيث دوره فى تشكيل الثقافة السائدة ؛ ذلك أن هذا الأدب هو أدب اللاسلطة ؛ أدب رفض السلطة ؛ وهو فى دوره هذا يصبح أيضاً الثقافة السائدة إلى حد

السلطة . ولست أعني بالسلطة هنا شكلاً خلوجياً ، بل السلطة في شكلها المطلق ، أي سلطة النموذج : النموذج المتشكل تاريخياً ، أي الماضي ، والنموذج المنتصب إلى أمام ، أي المستقبل ، وعلى كل الأصعدة التي يمكن للنموذج أن يتشكل عليها .

كانت حداثة أبي نواس ، جلوريا ، إيماناً بالحاضر في مواجهة الماضي . لكن الحاضر كان مطلقاً ، كان زمن الكينونة الراهنة ، ولم يكن ثمة أمام أبي نواس شكل للمستقبل . لذلك كانت حداثته إصراراً في اللحظة الراهنة ، لا بحثاً عن مستقبل . وكانت حداثة أبي تمام أيضاً ، جذرياً ، إيماناً بالحاضر ، بحاضر اللغة بالدرجة الأولى ؛ بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج ؛ ولذلك لم يكن لبحثه هو أيضاً أفق مستقبل ، بل ظل انتفاضاً في حمة الحاضر .

تمثلت سلطة النموذج في وهي أبي نواس في تجميلات عدة ؛ بينها النموذج القيمي ، والنموذج اللغوي المتجسد في بنية القصيدة ، والنموذج التصوري المتمثل في الإصرار على اكتمال لعالم ، وكون الفكر متشكلاً تشكلاً نهائياً ، ومفهوم الوضوح . لذلك كانت ثورته هي سلطة النموذج متعددة الأبعاد ؛ فقد رفض النموذج القيمي ، وخاص في تجربة المحرم ؛ معنيهاً للمحرم وسيلة المعرفة الوحيدة لعالم لم يكتشف بعد ؛ ورفض النموذج الفني فمزق بنية القصيدة ، وقلبها ، وأعاد تشكيلها ؛ ورفض نموذج الوضوح لعدم الثمر بحثاً عن اللاتناهلي والغموض واللامتشكل والمتعدد . تجلج ذلك أبياته الفريدة هذه :

« غير أن قتائل مائتان

من قتلون ، مُكْسِبٌ للميان

أخذ نفسي بمألف شيء

واحد في اللفظ ، شئ المعاني

فألم في الوهم ، حتى إذا ما

رمته رمت ممسح المكان

فكان تابع حسن شيء

من أسامي ليس بالمستمان »

وتمثلت سلطة النموذج لدى أبي تمام في الإجماع على صورة واحدة للعالم ، في المهم وعلاقته بالقول ، وفي اللغة المجازية - الاستعارية ذات البعد الواحد ؛ فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيداً للضدية ، وتعميقاً لتعقيد العلاقات الاستعارية في العالم ، ونفياً للوحدانية ، ليحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانها .

وتمثلت سلطة النموذج لدى المتصوفة في كون الدين نظاماً من الإجراءات والممارسات الطقسية ؛ وفي القواعد والقوانين ؛ وفي

القسم الحاد بين الإنسان والإله ، وبين الأشياء في العالم . ولذلك رفض الخلاج هذا القسم الحاد ، وأعلن أن من في الجنة هو الله ، وأن « أنا من أهوى ومن أهوى أنا » . كما رفض الدين - النظام ليخوض في الدين - التجربة الروحية ، تجربة الحول في العالم ، والحلول في الخالق .

١٥ - ٢

أما في العصر الحديث ، فقد تجسدت سلطة النموذج أولاً في اللغة الشعرية : جماعيتها ، سلطوتها ، تقريريتها ، ووصفيتها ، وحارجيتها ، ونقلوصها لتجربة الإنسانية إلى سرد مباشر ؛ ثم في الصيغة الإيقاعية الصاملة الرتيبة لشعر ، في إخصاع الهاجس الشعري لقواعد النظام العروضي - التفوي ومعطياته المسبقة ، التي تشكل خارج القصيدة .

كذلك تجسدت سلطة النموذج في تحول الشكل إلى حامل إيديولوجي للدلالة ؛ إلى حقل يزدهم بمفاهيم السلطة الدينية ، والسياسية ، والاجتماعية .

وتجسدت سلطة النموذج أيضاً في مفاهيم المحدودية والحارجية ، والصوفة إلى القديم ، ووحداية المعنى ، والوضوح .

أخيراً ، تمثلت سلطة النموذج في تصور اللغة بوصفها وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد ، نقية من الالتباس ، تفكر متشكل جاهز .

وتجل ذلك كله في الفصل التعليلي بين المعنى والمبنى ؛ بين المعنى والأدلة ؛ ثم بين الشكل والمضمون .

في مثل هذا التصور ، تكون الوظيفة الوحيدة للوعاء هي الاتساع لما يصب فيه ، وحفظه ، وإيصاله إلى المتلقي . أما الوعاء نفسه فليس له من الخصائص المميزة إلا تلك التي تتعلق بصلاحيته ، على المستوى الدلالي الصرف ، لنقل المحتوى .

كان أول من حاول تدمير هذه الثنائية ، بجديّة ، أبو تمام ، لكن تدميرها العمل لم يتم إلا في الكتابة الحديثة . وهذا أصبح رفض سلطة النموذج يتجل في :

١ - تدمير هذه الثنائية تصورياً .

٢ - تدميرها عن طريق قلب العلاقة بين الفكر المتشكل اأخاير واللغة المعبرة عنه ، إلى علاقة بين اللغة والفكر الذي تدعه في أثناء تشكيلها

٣ - تدميرها عن طريق نقل تركيز العملية الإبداعية من مستوى المرسلة إلى مستوى نظام الترميز ؛ من الـ "mes-" sage إلى الـ "code" .

وذلك يعيدني إلى فرضية حول الحداثة كنت قد طرحتها في

جديدة . هكذا تصبح اللغة نفسها تجربة فنية ؛ تغدو الكلمة أحد للمجالات الأساسية لفاعلية الحداثة ، لشكها ، وتوقدها ، ويحتملها المحموم ، وتسألها وقلقها . ومن السهل جداً أن يجمع الباحث مجموعة مختارات ضخمة محورها الأساسي اللغة / الكلمة / الخلق باللغة بين ١٩٥٥ و ١٩٨٠ ؛ مجموعة لا سابق لها في تاريخ الشعر العربي أو الكتابة العربية ، إلا في إشارات سريعة (لكنها حادة الوقع) عند ابن نواس وأبي تمام ، وفي نصوص صوفي كالنقري . لكنني لا أنوي فعل ذلك هنا ، بل سأكتفي بالإشارة إلى نصوص عبد الوهاب البياتي (كلمات لا تموت) ، وأدونيس (أوريغوس ، العهد الجديد) ، وأحمد عبد المعطي حجازي (المجد للكلمة) .

يبد أن الطبيعة الصدية لوعي الحداثة للغة تتحل هنا أيضاً ؛ فالحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، ولورأت هذا الموت واكتنمت بذلك ، لتحولت إلى رؤية وحيدة البعد ، وفقدت شيئاً من جوهرها الأصيل . ففي اللحظة نفسها التي ترى الحداثة اللغة فيها - أرضاً خراباً ، جنة هامدة ، تراها أيضاً ، وإلى درجة باهرة الحدة ، لغة مكذبة محشوة بالسلطة ؛ لغة ينقلها تاريخ الإيديولوجيات السلطوية التي صنعت تاريخ الثقافة . هكذا تبدو اللغة شيئاً هائلاً ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف ، التراكبي ، السلطوي ؛ هكذا تعابن اللغة باعتبارها لغة السلطة فقط ولا شيء آخر . وتؤدي هذه الرؤية إلى تحويل اللغة نفسها إلى كتابوس الثقافة السلطوية الضاعط على عصب الحياة الجديدة المبرهنة ، وإلى درية السهام الممزقة التي تصوبها الحداثة .

من هذه الخصوصية في رؤيا الحداثة للغة ، ينشأ مصدر أساسي من مصادر تجزئها وحركتها ؛ فإذا كانت الحداثة العربية في كثير من أعمال روادها استجابت لازمة اللغة الحاضرة بالعودة إلى لغة الماضي ، فإن الحداثة العربية لا تستطيع - عقائدياً - أن تجد منفذاً في مثل هذه العودة . فاللغة - الجثة - السلطة التي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكسب الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة . لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل ؛ حركة التفجير للغة الحاضرة ، والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة . وفي هذا البحث قد تعاجأ بلغة تكمن مطوية في ثياباً جسد الماضي ، في الهوامش الثانوية منه ، نغمة من سلطوته وجرثومة موته ، فتحتصنها بحنو ، وتقذفها إلى مسارها الجديد ، لا دلالة على حيوية لغة الماضي ، بل دلالة على عنف قمعها وسلطوتها ، إذ لم تسمح لهذه الهوامش المضيفة بالنمو والتمتع والانتشار لتغير نية الماضي . هكذا يكتشف أدونيس النقري مثلاً ، ويعود البياتي إلى الخيام ، وعبد الصبور إلى الخلاج ، وشعره آخرون إلى نماذج مشابهة في هامشيتها الثقافية ، وفي طبيعتها القربانية أو ، حل الأقل ، في كونها ضحية ثقافة السلطة المسيطرة . هكذا يؤسس أدونيس خيط تواصله مع كوكبة المدعين في الماضي

مكان آخر ، ويظهر في الوقت نفسه ترابطها مع تصوري للحداثة ، وكون التصورين جزءاً من نظام فكري واحد متكامل . وسأخصص لهذه النقطة فقرة مقبلة .

هذه لوجوه كلها ، كانت سلطة النموذج التي تواجه المبدع الحديث خلاصة لجميع وجوه سلطة النموذج التي واجهت أبا نواس وأبا تمام والصوفية ، بالإضافة إلى مكونات جديدة سمعت من الواقع المعاصر ؛ من البنى الاقتصادية ، والسياسة ، والاجتماعية المعاصرة . وقد شكل هذا المزيج سلطة نموذج أكثر شراسة وتعقيداً وطغياناً من أسلافه .

من هنا كان رفض الحداثة الجديدة لسلطة النموذج أكثر تشبكاً وعمقاً وتعقيداً وشراسة ، كما كان في الوقت نفسه أكثر التباساً وتعقيداً وضدية ، بل تناقضاً أيضاً .

من طرف آخر ، كان العالم الحديث قد فتح آفاقاً للاكتشاف لم تكن متاحة أمام الحداثة القديمة ؛ اكتشاف الذات الإنسانية ، أولاً ، في حمية الداحس ، في إبهام اللاوعي واستحائه بالرجبات المكبوتة والشهوة المقموعة ؛ ثم اكتشاف الإنسان ومركزه في انوجود ، انهيار السلطة الإلهية المطلقة ، ولا مشروعية السلطة لسياسة المطلقة ، ثم اكتشاف طبيعة اللغة التشابكية ، التعددية ، المنبسة ، وافاق الحرية الفردية ، ثم التحرر الطبقات الففيرة السبي ، وتنامي فاعليتها ، ودورها في صنع النظام الاقتصادي والسياسي ، ومنحه شكلاً جديلاً متغيراً .

بكل ذلك أصبحت الحداثة الجديدة مغامرة أضى ، وحمية أعظم ؛ اكتشافاً أسعى وانحصاراً أشد ؛ أصبحت أعمق داخلية فيها هي في الوقت نفسه أكثر قدرة على فهم العالم الخارجي ؛ أصبحت أكثر تحديداً فيها هي أبعد غوصاً في اللا محدود واللا محدد ؛ وأصبحت أكثر حمية فيها هي أهدوياً للانفصام بينها وبين العلم ؛ أي أنها أصبحت بؤرة للتناقضات أكثر احتدامية وغزارة فيض .

٤

الحداثة / سلطة اللغة

١٦

الحداثة ، في كل تجلياتها ، وعى ضدي حاد للغة ، وبالخصيص ، لازمة اللغة . في هذا الوعي ، تدو اللغة أرضاً خراباً ؛ ساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة ؛ شجرة يابسة في صحراء رمادية . وفي هذا الوعي ، يصبح السؤال الباهر هو ، كيف تعمر هذه الأرض الخراب من جديد ؟ كيف تدور الساقية ، يفيض منها الماء الحى ثانية ؟ كيف تورق وتزهر أغصان الشجرة اليابسة ؟

ويأت جواب الحداثة باهراً كذلك : تفجير اللغة ، نفث اليابس والخراب من الداخل ، من أجل أن تتعجر فيها حياة

« متدنراً بدمي ، أجيء - يقودني

حلم ، ويهديني طريق -

هيات بيتي لابن رشد

وأبي نواس والرضي

وكتبت للطائي أن يأتي ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أن

وأحمد ، وابن خلدون -

سعلن آية الأحشاء ، وسومة السديم الأولى ،

١٧

أقتبستها في هذه الدراسة (« إسماعيل » أدونيس) . فالقصيدة التي تحلم بإعادة صياغة العالم ، لا تصوغه من حيث هو عالم من الأشياء فقط ، بل تصوغه ، بالدرجة الأولى ، بما هو عالم من الكلمات ، عالم اللغة . وتحتل اللغة في هذه الصياغة الجديدة مكانة مركزية ، بل المكانة الأكثر مركزية ، والأشد محسوسة ، بين مكونات العالم الجديد :

« هو ذا ، سأرسم كوكب الغسق المضيء على بدني ، لكي أحيى وردة

ذبلت ، وكنت قطفتها

من شرفة الزمن الذي آخيتُهُ

ولكني ألامس طينها بكراً ، يرد إلى العناصر سحرها

ويقول للغة اتبعيني

هذا هو الغسق الجميل ، قتيله يرث القتل

هذا هو الغسق الدليل . »

وتجلى ذلك بصورة أكثر كمالاً في المقطع الذي اقتبست منه قبل قليل ، والذي سأعود إليه في صورته الكاملة :

« متدنراً بدمي ، أجيء - يقودني

حلم ، ويهديني طريق -

هيات بيتي لابن رشد

وأبي نواس ، والرضي

وكتبت للطائي أن يأتي ، وقلت لذى القروح ، أبو العلاء أن

وأحمد ، وابن خلدون -

سعلن آية الأحشاء ، وسومة السديم الأولى

ونفكك اللغة الدفينة

في غابة الأشياء - نقرأ صخرة

ضمضت ، ونسمع ما نوشوش باسمينه

ويدور في خلد الحفول :

الحب زهرة رغبة

والشعر فاتحة العقول . »

هنا تتجلى رؤى الحداثة للغة في واحدة من صورها الموجزة البهية : فاللغة ترسب وتصلب ، وتموت ؛ تعتقل في قشرة الأشياء الخاملة ، بل في غابة الأشياء . ووظيفة الحداثة ، في امتدادها التاريخي ، في استحصارها للتيارات التي شكلت الثقافة - المصادرة ؛ الثقافة التخرصية ، هي أن تفجر بكاراة اللغة من جديد ؛ أن تعيد العالم إلى صديم أول يسهس ويوصوس فقط ، دون أن يسمى ويلور ويحمد . والحداثة تصغي لهذه الوسومة ، تصفل صدأ الحساسية المتجمدة ، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكراً ، جديدة ، مذهشة ، طرية . الحداثة تقرأ المبهم الصلد ؛ الصخرة التي ضمضت على تلك الحساسية الصلدة ؛ والحداثة

لأن اللغة هي ، جوهرياً ، النظام الاجتماعي الأكثر خصوصية ، فإن الثورة على السلطة ، وهي التوأم الثاني لجماعية الوجود الإنساني ، تتجسد أولاً في الثورة على اللغة ، في مجال الفن الإنشائي . ولأن اللغة هي الجهاز الاجتماعي المنظم ، فإن ثورة الحداثة على اللغة ، ومحاولة تأسيس لغة فردية متجددة طرية لدى الفنان الفرد ، تصبح المحور الذي تبلور فيه أزمة علاقة الحداثة بالجماعة . ذلك أن الحداثة كانت ، وما تزال ، حركة في اتجاه المجتمع ، في اتجاه نصائبه وتطلعاته وبحثه عن حياة أفضل . لكنها في محاولتها تجسيد تطلعات هذا المجتمع ، لم تستطع ، بل لم نشأ ، أن تكون لغة له . فلهذا للمجتمع هي بالتحديد ، اللغة - النظام الاجتماعي الموروثة . ولغة الحداثة هي اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة . وهذا يحدث الشرخ بين الحداثة وبين الشريحة الإنسانية التي إليها تنتمي ، ومن قضاياها وتطلعاتها تعبر هكذا تصبح لغة أدونيس الشعرية المجددة للأنثاء المطلق لشريحة إنسانية محددة ، نصية ، إلغارية بالنسبة لهذه الشريحة الإنسانية حينها ؛ وهكذا أيضاً تنمذ لغة اليان ودرويش عن اللغة الجماعية كلها أصبحت أكثر دحولا في الحداثة . وكلما ازداد ثمر الحداثة على اللغة - النظام الموروثة ، ازداد الشرخ عمقا بينها وبين الشريحة الاجتماعية التي إليها تنتمي . بيد أن هذا لا يعدو أن يكون شرطا تاريخياً صرفاً ، قابلاً للتجاوز ؛ لا لأن الحداثة تغير علاقتها باللغة - النظام ، بل لأن التغير الذي تحمقه الحداثة سيؤدي في النهاية إلى تعبر اللغة - النظام حينها ، وإلى تحول هذه اللغة الجديدة المبدعة إلى لغة المجتمع ، ذلك في طبيعة ترويج العلاقة بين النص والعالم ، والنص واللغة ، لا خروج عليه إلا حين تكون الحداثة طمرة مصاحبة هامشية . والحداثة العربية المعاصرة ليست ، في يقيني ، مثل هذه الطمرة ؛ إنها حركة تاريخية مرتبطة جذرياً بالتحويلات الطبقية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الثقافية ، الفكرية ، داخلياً ، وبالتحويلات على صعيد علاقة الثقافة العربية بالآخر ، أي خارجياً/صلياً . وحركة كهذه لا تكون طمرة أو هامشاً يمكن أن يمحي بسهولة . وتتجسد هذا التوحد المطلق لتجديد اللغة بتجديد الحياة في صورته الأعمق دلالة حين يصبح هاجساً ذا ديمومة يتخلل شعر الحداثة من بداياته إلى آخر القصائد التي

بين مستويات الذات وطبقاتها) تغيب التجليات الكثيرة الأخرى لاندفاع الحداثة من المعلق إلى المفتوح ؛ وبين أبرزها موضوع بحثي الآن : تجليها في النص الأدبي نفسه . وهذا يمكن أن نعائنه التجليات المختلفة لحركة المعلق / المفتوح على مستوى شمولي يلف النص كله في وجوده الميراثي عن الصفحة ، ثم انحداراً إلى المستوى الأكثر تحديداً ، المكون اللغوي الجوهري ، مروراً بالمكونات الأخرى للنص جميعاً . هكذا يمكن أن نتصور الأمر في إطار مصطلحين شائعين في علوم أخرى ، أنقلهما إلى هذا السياق لوصف الظاهرة التي أرصدها ، هما مصطلحا الـ (macro) والـ (micro) ؛ وباستخدامهما يمكن أن نحدث من تجل حركة المعلق - المفتوح على مستوى الـ (micro) (ro text) وامتدادها الشامل لتصل إلى مستوى الـ (macro) (text) .

لكنني قبل أن أركز على هذه العلاقة الأساسية التي أصفها ، أي علاقة المعلق - المفتوح ، أود أن أناقش بشيء من التفصيل الخيط الناظم لدراستي للحداثة بوصفها رفضاً للسلطة ، متجسداً في طبيعة النص الذي تخلفه . ويتمثل هذا الخيط في الاتهام الوجودي للسلطة ، بكل تجلياتها ، بالشكل . ودون فهم هذه العلاقة ، ستبدو دراستي لفهوم النص المعلق / النص المفتوح فاقدة لمحور تنامي واضح .



السلطة - الشكل - الطغس

١٩

الحداثة ، جوهرها ، ليست رفضاً للشكل فقط ، بل هي رفض للتشكل . إنها وعى حاد لحظورة التشكل ؛ لأن التشكل ، الهائي ، المحدد ، الواضح ، هو وحده القابل لأن يكون طقساً ؛ والطقس تجسيداً لاسمى للسلطة . والسلطة لا تعبر عن نفسها ، أولاً وأخيراً ، إلا عن طريق الشكل - الطغس . فالسلطة لا يمكن أن تسمح لنفسها بأن تكون هذا الهلام .

من هنا نرى أن أول سمات السلطة في الفكر الديني ، مثلاً ، تأسيس الأشكال - أي الممارسة الطقسية - حتى في الغياب المطلق لأي دلالة واضحة أو للمضامين . لذلك يقوم الفكر الديني على مفهوم التحريم والتحليل . والمحرم دائماً ذو شكل بارز ومرتبب جذرياً بمحسوسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طغوس . كذلك من الدال أن السلطة السياسية تجسد في أشكال : منصب الرئيس ، القائد ، رجال الشرطة ، المجالس ، الهيئات . وهي لا تكفي بذلك ، بل تتمايز شكلية بالأزياء . هذا التمايز ليس له مصمون ، بل يخضع للدلالة عبر سيميائية الشكل فقط . ومثل السلطة الدينية والسياسية معا ، تجسد السلطة الاجتماعية أيضاً في أشكال . (سلطة الأب ، المدرسة ، الجامعة . . . السح) ، وهذه العلاقة العميقة بين

تغوص في روح الأشياء الحية ، تتفري همسها ووشوشتها ، وتتجاوز معها على مستوى هذا الحمس وتلك الوشوشة ، بل إنها لتقرأ حتى ما لا يحمس أو يوشوش ؛ تقرأ الضمير الذي يحمس قبل أن يعبر عن همسه بلغة أو إشارة أو إيحاء ، والحداثة ، في النهاية ، تعلن الشعر مفتاحاً لتجديد العالم ؛ لتضيق مغاليق العقل إلى العالم ، وتفتح مغاليق العالم أمام العقل .



الحداثة : المعلق / المفتوح

١٨

حين أصف الحداثة في إطار المعلق / المفتوح ، كما فعلت في فقرة سابقة ، تبدأ سلسلة من المستويات التي تتجلى عليها هذه الخصيصة المكونة للحداثة هائلور . ثمة ، أولاً ، مستوى حضاري كلي تتمثل الحداثة فيه انطلاقاً من المعلق وانفتاحاً على الآخر الحضاري . وتصبح الحداثة ، بهذا المعنى ، انفتاحاً على الحضارات الأخرى ، وبشكل خاص ، على الغرب - نموذج السيطرة والقوة والسلطة والتقدم (في مرحلة تاريخية محددة على الأقل) . وتصبح الكتابة العربية ، والشعر العربي بشكل خاص ، مساحة مفتوحة منفتحة ، تزدهم فيه الشرارات الوافدة ، شرارات الاصطدام بالآخر الحضاري والآخر الفني - الشعري . لكن هذا المستوى من علاقة المعلق / المفتوح هو أقل ما يثير اهتمامي في السياق الحاضر ، ولذلك سأكتفي بالإشارة إلى أهميته ، دون تفصيل لأبعاده .

على الطرف الآخر من تجليات علاقة المعلق / المفتوح يقف التجل الأكثر خصوصية ، وفردية ، ومحدودية ، وهو ما سأسميه الانفتاح على الداخل ؛ الانفتاح الذي يمثل حركة من الخارج المعلق (أي الخارج الذي تحول إلى رؤية منكسة مكتملة مغلفة للعالم) إلى الداخل المفتوح ؛ إلى الذات الفردية في شابك عوالمها ونزواتها وخيالاتها وأبعادها . ولقد عمق من حدة هذه الحركة انقلاب جذري (غربي المنشأ) في معرفة الذات وتصورها ، تمثل في انتشار مفاهيم كاللاوعي ، ونحت الوعي ، والوعي الجماعي ، والصور النمطية العليا ، والأسطورة وأبعادها الفردية الجماعية ، والحلم ودلالاته ، والعلاقة المعقدة الحداثية بين اللغة والفكر . . . الخ .

هكذا صارت الحداثة حركة نحو العمق ؛ خصوصاً في مجاهيل داخلية انفتحت فجأة أمام الإنسان وغدت مصدراً للغوايات التي لا تقاوم ؛ أصبحت تعميقاً للوعي وتوسيعاً بارعاً لمجال معرفة الإنسان بالعالم وبنفسه ، بالخارج وبالدخل . وسأعود إلى هذه لفظة في فقرة قادمة .

بين هذين التجديين لعلاقة المعلق / المفتوح (التجل على مستوى العلاقة بين الحضارات والتجل على مستوى العلاقة

النظام اللامتشكل الكامن في انسيابية العالم وتداخله وتشابكه ،
أى في حلوله . من هنا كانت الصوفية رفضا للمكر الديني
المتشكل ذي الحدود والفرائض والطقوس (مع أنها كانت ديبية في
الحق ، في البحث عن تجليات وحلول)

الحداثة ، إذن ، هي فعل يسمى إلى اللاتشكل ، أى أنها
فعل يهدف قطعاً إلى نفي العمل المنتج لعالم جاهز . وللاتشكل
في وجه من وجوهه ، هو التشابك والتعقيد ، وهو أيضاً
المتعدية . ولذلك تكون الحداثة هوساً بالتعقيد ، هوساً
بالتعدد ، لأن الواضح ، البسيط ، الواحدى ، هو الأكثر قابلية
للتحول إلى شكل ، إلى طقس ، إلى سلطة .

حين يكتب أدونيس «لعم الحضارة - هذا هو اسمى» فإنه لا
يقول فقط إنه لغم حضارة القرن العشرين ، بل لغم الحضارة ،
لغم الشكل والطقس ، لأن الحضارة تشتق أيضاً من الحضور
الباهر ، من البروز والجلال ، من فاعلية أسمى في الوجود
الإنسانى ، هي فاعلية منع الشكل (وإلا فما معنى التخصر ؟) .
الحضارة هي فاعلية إعطاء الطبيعة - الحام اللامتشكلة شكلاً
وحضوراً شكلياً ، وبغير ذلك لا تكون حضارة . ولذلك نعر
الحضارة عن نفسها بالأجسام الضخمة ، بالأبنية ذات الأشكال
الواضحة ، البارزة ، الحاضرة ، بالأنصاب والشوارع
و... الخ . فالحضارة ، جوهرياً ، هي تحول للطبيعى
وتدمير له عن طريق تدجينه وبلورته في أشكال . ودمار الحضارة
هو ، جوهرياً ، دمار الشكل ، أو دمار الأشكال التى تجسدت
فيها .

١٩ - ١

هذا البحث عن اللامتشكل ليس جديداً تاريخياً ، فثمة
ظاهرتان مهمتان .

أولاً - أن الليرة التاريخية لفن المحدثين العرب لم تمثل في أبى
نواس وأبى تمام ، بل تمثلت في تدمير الشكل - الطقس لتقصيدة
هند الوشاحين ، وخلق شكل لا متشكل ، شكل جديد الأشكال
هو الموشح (أو ، في صورته المثل ، المدبجة) ، الذى تبلغ
أشكاله المثلث . وأهمية الموشح لا تتبع من تحارب جديده
طرحها ، بل من هذا الهوس باللامتشكل . بيد أن ضعفه
الطبيعى يكمن في أنه عبر عن هذا الهوس بمنة التشكل ، لأنه
يلور نفسه في أشكال صارمة جديدة فكان يجسد تنارعا حاداً ،
وتوتراً دائياً ، بين الشكل الصارم واللاشكل المقترح . كل نص
كان شكلاً صارماً بالقياس إلى نفسه ، في نية الدخيلة ، لكنه
كان معالوت العلاقة بالشكل المطلق ، أو باللاتشكل المطلق .

ثانياً - لأن الحداثة هي هذا الهوس باللاتشكل ، فإنها حين
تبلور تصبح عجيبة التسارع ، إذ تتحول إلى بحث مستمر عن
تجاوز للشكل الجاهز . ومن هنا نرى أن المسافة الزمنية التى
شغلها شكل القصيدة القديمة قد تبلغ ألفاً وخمسمائة سنة ، لكنها

الشكل والسلطة متجذرة في وعى الحداثة ، ولذلك فإنها إذ تكون
جوهرياً رفضاً للسلطة فإنما تجسد رفضها في رفض (لاواع ، واع)
للمشكل ، وللمتشكل ، ومن هنا يصبح النص غير قابل للتشكل
ضمن أطر محددة ، غير قابل للقياس والرسم ، غير قابل لأن
يتحول إلى طقس . إنه يصبح نصاً مفتوحاً ، بل بمعنى من المعانى
- نصاً لا متشكلاً . وهو في رفضه للتشكل يرفض أن يصبح
طقساً قابلاً لممارسة السلطة . ولأنه يرفض التشكل فإنه يصير على
تجاوز كل شكل أنجره على الدوام . ومن هنا كانت حركة
أدونيس والبيان مثلاً من النص للمشكل إلى النص اللامتشكل .
كل نص جديد يكسر شكل النص القديم فيصبح ما لدينا لا مجرد
هند من النصوص التى يمكن اختصارها في نموذج ، بل سلسلة
من النصوص المتولدة - المتوالدة داخلياً ، غير القابلة للاختصار
في نموذج . النص له سلف هو سليله ، لكنه ليس صورة عنه ،
بل هو ولادة جزئية منه ثم تجاوز له ، وهو هذا المعنى تمهيداً لنص
جديد علاقته به هي العلاقة ذاتها ، ويمكن تمثيل ذلك بالدوائر
التالية :

إذا كان لدينا عشرة نصوص قديمة ○○○○○○○○○○
فإنها يمكن أن تختزل في نص تطابق في دائرة واحدة
أما إذا كان لدينا عشرة نصوص حديثة ○○○○○○○○○○
فإنها غير قابلة للتطابق ، بل تتناسل كما يلي .



وحتى مساحة التقاطع بين كل دائرتين لا يمكن أن تشكل نظاماً
مطرداً (لأن ذلك يصبح شكلاً - طقساً) ، بل تختلف وتتفاوت .
ومن هنا يمكن - دون صعوبة كبيرة - الحديث عن بنية
«القصيدة» القديمة ، لكن من المستحيل الحديث عن بنية
«القصيدة» الحديثة .

قد يكون النص - الحداثة في رفضه للتشكل ما يزال يبحث
عن نظام ، غير أنه في هذه الحالة يرفض تشكيل نظام محسوس ،
مؤسسا بدل ذلك نظاماً تحتياً ، أو داخلياً ، خفياً ، ميزته أنه يظل
نظاماً فردياً للنص المفرد ، غير قابل للتحويل إلى صيغة مولدة
لنصوص أخرى متطابقة معه . أى أن النص وصلت من أسر
النظام المرئى ليؤسس نظاماً لامرئياً . فالمرئى قابل لأن يتحول إلى
سلطة ، أما اللامرئى فهو غير قابل لذلك ، أو هو أقل قبولاً
لذلك على نحو ملحوظ . وبهذا المعنى يصبح النص قابلاً
للكشف ، أو كشافاً لامرئياً ، غير أنه غير قابل للتحديد إلا
بمصطلحات تكرينية خاصة به .

في هذا الرفض للشكل - الطقس - النظام المرئى - السلطة
نرى كيف تلتقى الحداثة مع تيارات التاريخ الباطنية ، مع
الصوفية بشكل خاص . فالصوفية في جوهريها كانت رفضاً
للمشكل - الطقس ، وبحثاً عن هذا النظام اللامرئى ، هذا

وإذا أُرِبط بين القداسة التي يكتسبها الشكل ، وفعل التدينس الذي تمارسه الحداثة باختراقها له وتلميرها إياه ، فإنني أحاول أن أستثير الدلالات الأعمق لهذه العلاقة الأساسية ، لا في مجال الأدب فقط ، بل في مجال الأنثروبولوجي أشمل . وأود بشكل خاص أن أشير إلى هذه الدلالات في سياق ما يصفه الأنثروبولوجيون بطقوس المرور (Rites of Passage).

يختصر بعض الأنثروبولوجيين نشاط الإنسان في تصوره للزمان والمكان الاجتماعيين بأنه في كل شكل من أشكاله تعبير عن طقوس المرور ؛ عن الانتقال من - إلى ؛ عن التغير في المركز ، أو المكانة ، أو الصفة .

هكذا تكون طقوس المرور تجسداً أسمى للسلطة في جهودها لتنظيم الوجود المجتمعي . وبهذا المعنى ، فإن تحديد المكان والزمان ، بطريقة أشكالية مميزة ، هو التجسد الأسمى لفاعلية السلطة هذه . وهنا يحتل الشكل ، الممارسة الشكبية الصرفة ، الدور المركزي في آلية الخضوع التي يمارسها الإنسان في تقديم الذبيحة ، مثلاً ، أو الدور المركزي في آلية الخضوع للسلطة التي يمارسها الذي يكون موضوعاً لطقوس المرور (initiate) (الأرملة التي ترتدي السواد ، العصى الذي ينضج ، العصى الذي يحفظ القهرآن فيحتضن به ويركب حصاناً في دوران عبر القرية) . والنقطة الدالة هنا هي أن الشكل ليس حاملاً للمعنى فقط ، بل إنه العنصر الذي يحتل المركز حق في حالة غياب المعنى أو تغيابه . هنا نرى كيف أن الممارسة الطقسية تستمر دون معرفة مضمونها المعنى أو دلالاتها .

وفي ضوء هذه المعرفة الأنثروبولوجية ، يمكن أن نرى الدلالات الفعلية للشكل في القصيدة ، أو النص بعمامة ، والدلالات العميقة لكسره واحتراقه والخروج عليه . ولأنك أن الدلالة الأولى هي أن اختراق الشكل تجسداً لاختراق السلطة وتلميرها من الداخل .

٢٠

يسهم هذا الوعي للأبعاد الطقسية للشكل في تعميق فهمنا لمكون أساسي للشعر هو الإيقاع . وفي المنظور المطروح هنا ، يمكن أن نفهم هذا الالتصاق التاريخي عميق العور للإيقاع بالشعر ، بل باللغة الطقسية في كل أنماطها (سجع الكهان والنثر الديني) ؛ إذ يبدو هذا الالتصاق ناتجاً عضوياً ، بل ضرورة عضوية ، من ضرورات القصيدة في جميع المراحل التي كانت فيها للقصيدة طيمة طقسية ؛ لأن الارتباط بين الطقس والإيقاع ، بشكل محدد ضمن الطقس الذي يلعب فيه القول دوراً مهماً ، ارتباط محمٍ وعصوي ، كما تكشف لنا الدراسات الأنثروبولوجية . كذلك تكشف هذه الدراسات الارتباط العضوي بين الممارسة الطقسية والتكرار . والإيقاع هو أحد التجليات الأسمى للتكرار .

حين تنكسر فإننا خلال ثلاثين سنة نرى نمواً هائلاً في تعدد الأشكال ؛ لأن البحث عن اللامتشكل مولد للذات . كذلك نرى أن الرواية الكلاسيكية تحتل قرناً ونصف قرن ، يتطور خلالها شكل واحد ؛ أما حين ينكسر هذا الشكل فإننا نرى خلال خمسين عاماً (من جويس مثلاً إلى الآن) نمواً هائلاً في تعدد الأشكال . كذلك نرى مثل هذه الظاهرة في الرواية العربية ؛ في «السفينة» و «عالم بلا غرائط» خمسة عشر عاماً فقط ؛ وبين «زيت» و «السفينة» أقل من نصف قرن .

الحداثة ، إذن ، هي فاعلية نفى الشكل ؛ فاعلية خلق اللامتشكل ؛ لكنها في ذلك ليست إلا تمهيداً فقط لموسم لمعنى هو الموسم برهص السلطة ، السلطة التي يكتسبها الشكل - كل شكل - بحكم كونه شكلاً ، لا لشيء آخر .

إن نفى المضمون أقل خطورة كثيراً من نفى الشكل . لقد غير الشعراء في مضمون القصيدة العربية قبل أي نواص ، لكنهم لم يثيروا ما أثاره ، لأنه - في مواقع قليلة - رفض شكلها نظرياً . ومن الأسهل كثيراً ألا يذهب الناس إلى الصلاة من أن يحرقوا مسجداً . وفي طقوس الحداثة ، من السهل جداً أن تضحك الأرملة وتفرح بعد أيام من وفاة الزوج ، لكن ما يثير هو أن نزع اللون الأسود . وفي إطار الدولة - الوطن ، من السهل جداً أن يهاجر المرء من وطنه ، وأن يقطع صلته به ، ولكن ما يثير البهرق والسلطة هو أن يقوم بإحراق علم الوطن لو دوسه . ذلك أن الشكل - الطقس هو فعلياً حامل الدلالة ، والأكبر تشكيباً بمفومات السلطة .

١٩ - ٢

الشكل : الطقس - القداسة - السلطة هي أغانيم تكشف لنا عن خصائص تاريخية للنشاط الإنساني . إن الكلاسيكية ، مثلاً ، لم تعبر عن نفسها بحصر للتجارب التي ينبغي على الفنان أن يكتب عنها أو يعالجها ، بقدر ما عبرت عن نفسها بسلسلة من القواعد الشكلية الصارمة .

ومن هذه العلاقة بين التقييد والسلطة تنبع أيضاً سلطة اللغة . لأن اللغة في النهاية تولد سلسلة من القواعد الملزمة . ولذلك تكون الحداثة ، بين ما تكونه ، تلميراً للغة من الداخل ؛ تدميراً للقواعد فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بنائها اللاقاعدية ، اللامتشككة . ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدميرنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنقذة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانيات والتداخلات . ذلك هو ما فعله جويس على وجه الدقة ، وما يفعله أدونيس في «هذا هو اسمي» : أين تبدأ الجملة وأين تنتهي ؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة ، بل ما المكونات نفسها ؟ بل ما الجملة ؟ هنا تصبح الجملة هيولى قابلة للتشكل في أكثر من شكل ؛ أي تصبح لا متشككة .

لسلطة الإيقاع في حدثه وأهميته سوى التدمير الداخلي للمكون الطقسي الأساسي الآخر في سبة القصيدة ، أعني القافية . إن استمرارية القافية تاريخياً هي جزء من استمرارية الطبيعة الطقسية للقصيدة ؛ ولحظة انفجارها التاريخية تتطابق تماماً مع لحظة انهيار الطبيعة الطقسية للقصيدة . ولقد بلغ الوعي النقدي العربي القديم لأهمية القافية حداً تجاوز اعتباره أحد شروط ثلاثة للشعر ، كما هي في تعريف قدامة الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ، بحيث وصل إلى عدها العلامة المائزة الوحيدة ؛ أو الشرط الوحيد للشعر ، كما هي في تعريف أبي الحيش الأنصاري ، الذي يقول في بساطة إن علامة الشعر هي القافية فقط ؛ هي وحدها الثابتة ، وغيرها متغير (كالوزن) .

وما هو عميق الدلالة طبعاً أن الثورة على الطبيعة الطقسية للقصيدة تجلت على نحو أحد بوزن في انهيار القافية الواحدة المتكررة . ذلك أن الشعر الحر (أو الأحملي كما أسميه أحياناً) لم يتخلص من الوزن والإيقاع حقاً ، بل تخلص من تكرار القافية المنتظم والمتناظر فحسب .

لكن ما هو أكثر دلالة يحدث الآن . ذلك أن كثيراً من الشعراء يحتفظون بالتضمية ، لكنهم لا يتمسكون بشرط وحدانيتها رانظامها . ولقد بدأت منذ سنوات قليلة فقط ، ظاهرة جديدة تتمثل في نوع من التعامل مع القافية يفتق توتراً حاداً في طبيعتها . إنه تعامل يؤكد أنها ؛ لكنه يدمرها في آن واحد ؛ يضعها في النص ، لكن من أجل أن يجعلها بؤرة احتمالات ونمجيدياً للتعددية ، لا من أجل أن يمنحها طبيعة طقسية . وبكل ذلك يمثل هذا التعامل ، كما قلت ، مستوى أعمق من مستويات تحمل رفض الحدائث للسلطة ؛ لطقسية الشكل ؛ لقداسة القاعدة . وسأقدم ، في دراستي للنص المفتوح ، نموذج على هذا النمط من التعامل الذي أصفه الآن .

أمل أن يسهم ما قدمته من تأمل للشكل - الطقسي ونمجيدي للسلطة ، في النهاية ، في خلق مجال من مجالات الدراسة يمكن أن نسميه مؤقتاً ، «سيمبائيات الشكل» . وأنا مدرك تماماً للإشكالات التي تثيرها هذه التسمية ؛ هل نعود من جديد إلى الفصل بين الشكل والمضمون ؟ أليس المكون السيميائي ، هل أي حال ، مكوناً شكلياً ؟ هل يقف هذا المصطلح بيزاء مصطلح ضمني آخر هو «سيمبائيات المضمون» ؟ الخ . أليس الأدق أن نسمى الظاهرة المدروسة «سمائيكيات (دلاليات) الشكل» ؟ لكنني - على الرغم من وهي هذا - سأبقى هذه التسمية ، ثم أتابع إثارة للنقاط المنهجية التي لا بد من تطويرها لكي نحل الإشكالات الناشئة عنها .

٧

الحدائث : النص المفتوح

٢١

هكذا تحترق الحدائث النص من الداخل . إنها لتحترق بحيث

من هذا التلاحم بين الممارسة الطقسية والإيقاع ينشع الدور الطاقسي للإيقاع في القصيدة العربية المؤسسة ؛ أعني القصيدة الجاهلية . ولقد أسهمت نظرية التأليف الشفهي (Oral Com-position) في كشف الطبيعة الطقسية للقصيدة من جهة ، وفترابط الوجودي بين الصيغة (formula) والمكون الإيقاعي من جهة ثانية . والصيغة لا تأتي إلا ضمن شروط إيقاعية واحدة ، والصيغة هي المولد ؛ في النشومسكي للفظ (للتأليف الشعري) . وهكذا يكون الإيقاع ذاته ، عملياً ، المولد الجذري لتأليف الشفهي في إطار من الأداء الطقسي للقصيدة . ولست أعني هنا بالأداء الطقسي إنشاء القصيدة في موقف محدد فقط ، وأهمية قواعد الإنشاد ، والسباق الكل له في مع القصيدة وظيفة معينة ، بل الدور الطقسي للقصيدة في الحياة الجاهلية أبداً . وذلك جانب من الشعر الجاهلي لم يدرس دراسة كافية بعد ، ولكنه على قدر كبير من الأهمية .

خلال تطورها التاريخي ، تتحول القصيدة العربية إلى أداء طقسي على مستوى آخر ، هو مستوى الوظيفة التي تحقّقها في سياق معين (المديح ، الرثاء ، الهجاء) ، والوظيفة التي تحقّقها حركاتها (أو شرائعها) ضمن بنيتها الكلية . هكذا تصبح كل قصيدة مديح تعاملاً مع طقس قائم ، ويحدود عنه ، ويمارس له قد يتم فيها تفرغ وتنويع جزئيان ، لكن الطقسي لا يدمر تدميراً فعلياً ، ومصطلح سوسير الحليّة ؛ يصبح القصيدة لغة "langue" ، وتصبح كل ممارسة فردية لها كلاماً "parole" ؛ بيد أن المسافة بين الكلام واللغة هنا مسافة ضئيلة جداً .

وبخلال هذا الاستمرار الطقسي للقصيدة يظل الإيقاع مكوناً أساسياً فيها ، ويظل كذلك بحصائصه التقليدية الطقسية طبعاً . ونحن تأين لحظة الانفجار ، فإن الانفجار يتجدد - أول ما يتجدد - في البدء بتدمير المكون الإيقاعي للقصيدة - الطقسي ، أي بتدمير الطقسي في أكثر مكوناته جذرية : الإيقاع والتكرار .

في لحظة واحدة ، إذن ، يتفجر داخل القصيدة بعداها الأساسيان : الإيقاع والتكرار ؛ تكرار الشطر ، حدد الوحدات الإيقاعية ، والقافية ، وتكرار الطبيعة الجزئية للبيت الشعري ... الخ .

جوهرياً ، يمثل هذا الانفجار تدميراً للطقس ، لكنه على صعيد أصمق ، يمثل تدميراً للسلطة التي يملكها الطقسي . ونجد أنفسنا من جديد أمام حضور صراع الحدائث مع السلطة .

وإذا كان تدمير المكون الإيقاعي يبدأ بأشكال بسيطة ، فإن ذلك من طبيعة الأمور . لكن الطبيعة التي تملكها الحرية (ما أسميته كونها مولدة لذاتها) ، تؤدي إلى تسارع هائل في تدمير المكون الإيقاعي . ويتخذ هذا التدمير أشكالاً متعددة ، أهمها ما يمثل انفجاراً ضمن البنية الداخلية للطبيعة التقليدية للمكون الإيقاعي ، كما سأظهر فيما بعد . ولا يولّزى التدمير الداخلي

الذي يروي قصيدة أدونيس : «علما أغرق في عيبك صبي...» .
مثلا ، موحد مع الذات القائلة توحيداً مطلقاً ولعل هذا
التوحيد أن يكون السمة الأساسية للنص القديم بكل أشكاله .
أما النص الحديث فإنه تخترق بتعدد صوته فعل أحيانا (وبذلك
يكتسب طبيعة المسرحية) ، أو منقسم على نفسه ، بحيث تقوم
بين الصوت الذي يرويهِ والذات القائلة مسافة ما ، تتغير درجة
سمتها من نص إلى نص ، في حمل الشاعر الواحد ، ومن نص
لمؤلف ما إلى نص لمؤلف آخر . ولعل الإحفاق في إدراك هذه
الطبيعة المزوجة للنص الحديث أن يكون مسؤولا عن الإحفاق
في قراءة النص بشكل سليم أحيانا . وقد نكون مثل هذه
الازدواجية هي ما يميز النص «العائى» الحديث عن النص
العائى اللا حديث ، والظاهرة التي تجعل الأنا في النص الحديث
مختلفة جذريا عن الأنا في النص اللا حديث ، ونسمح في نهاية
بتطور الشخصية المتكسبة ، التاريخية أو المبتدعة ، التي نراها ،
مثلا ، في عهبار أدونيس ، أو حلاج صلاح عبد الصبور ، أو
الحريام عند البيات ، أو السندباد عند خليل حاوي .

هذا الانقسام بين الذات القائلة والصوت الراوى هو الذي
يتطور أيضاً لتجلى في ظاهرة التعليق والإشارات التي تفتح
النص ، على مستوى الوعي المشكل ، وتحميه من تشكيل نظام
معلق ، وتحميه طبيعة المتوترة بين وعين يدخلان في علاقة
تراكب تطابق حد .

٢٣

يتجسد فتح النص في تمزيق الطبيعة المستقلة للوحدة
الإيقاعية ، من جهة ، وللتشكيل الإيقاعي الكامل ، من جهة
أخرى . لقد كانت التفعيلة في الشعر العربي تمثلت شخصيتها
المستقلة وحدودها الصارمة ، حاكسة صرامة الحدود في الثقافة
بأكملها ، وكان البيت الواحد ذا حدود صارمة معادلة ،
وشخصية عروضية مستقلة . أما في الشعر الحديث ، فقد بدأت
شخصية الوحدة الإيقاعية في الالتباس ، كما أصبح التشكيل
الإيقاعي بأكمله احتمالياً . وقد أثارت أمثلة بسيطة من هذا
الالتباس ردة فعل حادة لدى بعض حاملي راية الصرامة
والاستقلالية من الدارسين ، الذين لم يستطيعوا تقبل حدوث
(مستغلن) و(فعلولن) ، مثلا ، وحدة أخيرة لبيتين في قصيدة
واحدة . لكن الشعر استمر في تدميره هذه الحدود الصارمة ،
مازجا بين أكثر من وحدتين مختلفتين في نهاية البيت ، كما يحدث
في هذا المقطع لصلاح عبد الصبور :

روحنا لو كان في حكاية (متغملن)
موعظة وعبره (فعلولن)
فإن دعوى مجذب عن ابتكار قصة ملائمة (متغملن)
تشد لفة الجمهور (مقاهيلان)
أجعلها في الجمعة القادمة (فاعلن)
موعظتي في مسجد المنصور (مفعولن)

يمنع أن يشكل في صورة حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن
الخارج . وهي تعمل ذلك ، كما أشرت ، بأشكال مختلفة ؛ منها
فتح النص عن طريق التعددية والاحتمالات التي تملؤه على
مستوى دلالي ، ومنها فتح النص هيربائيا عن طريق تشكيل
النص من أنماط كتابية مختلفة (النثر ، الشعر ، الصورة ،
اللون ، ... الخ) ومنها ، وهو ما بدأ في النضج الآن في الشعر
العربي الحديث ، فتح النص عن طريق ربط مكونات داخلية فيه
بمكونات خارجية عن طريق الإشارات والحواشي والتعليقات .

النص الحديث ، إذن ، نص مفتوح . والحدائق سعى إلى
فتح النص . وإذا أقرر هذا فإنني أمي لحما أنني أطرح تصورا
مناقضا لتصور شائع جدا في الدراسات النقدية ، هو أن النص
كيان مغلق ، أو نظام مغلق مكتف بذاته . ولن أسعى هنا إلى
المقارنة بين ما أطرحه وهذا التصور ، بل سأسعى ، بدلا من
ذلك ، إلى بلورة أطروحتي لمعجب .

الحدائق سعى دالب إلى فتح النص . إنها تطور جذري لمبدأ
التعامل مع اللفظة المفردة ، أو العبارة المفردة ، بنقل آلية تعبيرها
من مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى ، كما يعبر عبد القاهر
الجرجاني ، ثم نقل لهذا المبدأ من مستوى الجملة المفردة إلى
مستوى النص الكلي . هكذا يمكن القول إن النص الحديث
لا يعنى ما يقوله مباشرة ، بل يعنى من خلال سلسلة من
العمليات هي آلية تشكل معنى المعنى . إن عبارة «هو كثير الرماد»
لا تعنى «كمية الرماد الكبيرة لدى الإنسان» بل تعنى «عن طريق
فك سلسلة من أنظمة الترميز تؤدي في النهاية إلى «هو كريم» .
وهكذا تكون آلية عمل النص الحديث في وجوده الكلي ، إنه
يعمل دائما على مستوى معنى المعنى ، أو ما سيسميه دريفاتير بعد
الجرجاني بـ «مستوى الدلالة» "significance" (في مقابل
مستوى المعنى) ، ويجعله جوهر العملية السيميائية في الشعر .

٢٤

ومن تجليات فتح النص أيضا ازدواج الصوت . ثمة صوت
داخل ينصهر في عالم النص ، وصوت خارجي يمثل مستوى أعلى
من الوعي لا يسمح بالانصهار ، بل يبدو قابعا على مسافة من
النص ، قادرا على رؤيته ومثله والتعليق عليه وتفسيره . .
الخ . ويمكن أن نسمي ازدواجية الصوت هذه «ازدواجية
الوعي» ، بمعنى أن هناك مستويين من الوعي يسهمان في تشكيل
النص في هذه الحالة : وعي انصهاري مصوى ، ووعي
انفصامي ضدى .

ويمثل ما أسميه «الوعي الانصهاري» في النص حالة من
التوحيد المطلق بين الذات والصوت الذي يرويهِ النص . وأنا
أستخدم «يروى» هنا بمعنى التشكيل اللغوي المنطوق للنص ،
لا بمعنى السرد الروائي المعروف ؛ أي أنني أستخدم «يروى»
لتشكيل النص العائى القصير الذي يخلو من عنصر السرد ، كما
أستخدمه لوصف تشكيل النص السردى فعلا . إن الصوت

قادراً أن أخير : لغم الحضارة - هذا هو اسمي

الأمة استراحت

في حبل الرباب والمحراب

حصنها الخالق مثل مخلوق

وسنه .

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب

(منشور سرى) .

لا يقتصر اللبس في هذا المقطع على طبيعة الوحدة المفردة ، بل إنه يتجاوز ذلك ليصبح لبساً في النسيج الإيقاعي بأكمله . هنا يغدو الإيقاع موجة متدافعة منحصرة ، لبنة ، عيفة ، تمتزج فيها الذروة بالفرار ، ويتحدان لتتفجر منها مع إمكانات إيقاعية جديدة . كل موجة تختزن موجات ، تنفجر عنها ثم تعود إلى مداها المندفع الأول ، خالقة من هذه العودة أيضاً واقعاً إيقاعياً جديداً . وما إن تكتمل استدارة هذا الإيقاع التوليدي حتى يتدفق تيار إيقاعي مغاير تماماً ، وحيد الخط ، فتشكل القصيدة بذلك بنية إيقاعية مشحونة بالتوتر والاندفاع ، يخترقها صوت يتميز بمعدل دور المازف المنفرد (solo) إذ يعقد حواراً مع أوركسترا كاملة في كونشرتو للبيانو مثلاً . وما يكاد الصوت المنفرد يتشكل ويبدأ في الاتجاه نحو ذروته ، حتى تندفع الأوركسترا ، أو آلة جديدة منها ، تزحم الصوت ، تحاوره ، تتجاوزه ، تدفعه إلى ما تحت السطح لتطعمه هي عليه . ثم ينبثق الصوت من جديد ، أو يهدر الأوركسترا بأكملها .

وفي ذلك كله يتشابك النسيج الإيقاعي ويتعقد ، وتتداخل الأشياء خترقة كل الحدود المتوقعة فيما بينها ، بل متجاوزة لها ، وتصبح القصيدة أقرب ما يمكن أن نتخيله شعرياً للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة ، خالقة أبعادها الخاصة ، وحركتها التي لا قاعلة لها سوى نفسها ، أولاً حدودها إلا حيث تختار هي أن تقف ، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها المختارة . وإذا كنت لا أتبع هذه البنية الإيقاعية بالتفصيل ، فذلك لأن خالدة سعيد قدمت دراسة مستغنية لما أسمته إيقاع الشوق والتجاذب فيها .

٢٣ - ١

ما يحدث على المستوى الإيقاعي يحدث ، كما أشرت سابقاً ، على مستوى القافية التي تصبح خاضعة لفاعلية خلق اللبس والتشابك واختراق الحدود الصارمة في اتجاه فتح النص وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات . ويمثل ذلك كله في التداخل الذي يخترق حدود الجملة اللغوية ، وأنساق القافية ، ليربط ، إيقاعياً ، بين وحدات لغوية متتالية ، محققاً عملية مذهشة هي

الثالث مع «فاعل» ؟ وفي الحالة الثانية لأن القصيدة تصبح مبنية على بحرین : المتدارك والخفيف ، هذا في بيت وذاك في بيتين ، ثم تعود القصيدة إلى الأول . وما يحدث للمتدارك في هذه الأبيات يحدث له في البيتين الخامس والسادس أيضاً بصورة مختلفة .

ولعل أوج هذه الحركة التي تندفع باتجاه فتح النص إيقاعياً ، وتؤدي إلى خلق درجة عالية جداً من اللبس والكثافة الإيقاعية ، أن يتمثل في قصيدتي أدونيس «هذا هو اسمي» و «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» . هوذا مقطع من الأول :

«ماحيا كل حكمة

هذه ناري

لم يبق آية - دمي الآية

هذا بدلي

دخلت إلى حوضك

أرض تدور حولي أحضرك نيل يجري

طفونا ترسبنا/تقاطعت لي دمي قطعت صدرك أمواجي

احصرت لنبدأ : نسي الحب شفرة الليل/هل أصرخ

إن الطوفان يأتي / لنبدأ : صرخة تخرج المنيمة والنفس

مرأها تمشي / إذا عبر الملح التقينا هل أنت ؟ /

.....

وعلى رموه لي الجب فطوه بفش والشمس تحمل

فتلاها ونطس / هل يعرف الضوء في أرض هل طريقه ؟

هل بلاتينا ؟ سمعنا دما رأينا أنينا /

سنقول الحقيقة : هللى هلاه

رفعت فخذها

راية ...

.....

وطنى في لاجيء

وليكن وجهي فينا

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول

للتار تحمل أباسي تار أنش دم تحت هديها صليل ..

.....

نحمل الأزمنة

مازجيين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كفطع من الأحصنة

الاتصال عبر الانفصام . وفي هذا النمط تبدو القصيدة مقسمة إلى أجزاء تلعب فيها القافية (التي تعطى حقها الطبيعي من التقوية) دور المؤشر اللغوي على الانفصام ، لكن الوزن يأتي ليقوم بدور الاتصال ؛ فكأن الوزن يصبح جسراً يصل بين المنفصمين . وتخلق هذه الظاهرة توتراً عميقاً بين الاتصال / الانفصام ، يميز لغة الشعر الحديث ، ولا أعرف له مثلاً في الشعر القديم إطلاقاً .

وسأمثل عليه بنموذج لمحمود درويش من «قصيدة لبيروت» .

«تفاحة للبحر . ترجسة الرخام . فراشة حبيرية .
بيروت شكل الروح .

في المرأة .

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .

فضة ، زبد ، وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفاء سنبل . تشرد نجمة بيني وبين حبيبي بيروت .

لم أسمع كصبي .

من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي

من مطر على البحر اكتشفنا الاسم : من طعم
الحريف ويرتال القادمين

من الجنوب ، كأننا أسلافنا نحن إلى بيروت كمن تأتي
إلى بيروت . . .

من مطر بنينا كوخنا . . .

وما يحدث هنا شائق جداً ؛ ذلك أن البيت الأول يشتمل من «تفاحة للبحر» حتى «ورائحة الغمام» ، حيث ينبغي أن نقرأ (الغمام) بتسكين الميم . ويبدأ البيت الثاني بالتفعيلة الجديدة في جملة لعوية جديدة : «بيروت من . . .» ويصل البيت الثاني إلى قراره «وأندلس وشام» مشكلاً الآن نسقاً تقفويماً (الغمام) ، (وشام) بسكون الميم .

يبد أن قراءة (وشام) ستحلحل النمو الإيقاعي للقصيدة ؛ لأن البدء بقراءة «فضة ، زبد . . .» لا يخلق وحدة «متصاعلة» ومن أجل تلاقي الخلل الإيقاعي ، ينبغي أن نعود إلى البيت الثاني ونقرأ :

«بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام
فضة ، زبد . . .»

وفي هذا البيت ، أيضاً ، ينبغي للمحافظ على القافية أن نقرأ «وصايا الأرض في ريش الحمام» . بيد أن علينا أن نقرأ «ريش الحمام» وفاء سنبل . . . من أجل الإيقاع . هكذا تعدد قراءة اللفظة الواحدة ، والجملة الواحدة ، وبخروج من الحدود الصارمة للقافية وللجملة إلى تعددية جديدة من الإمكانيات لم يعرفها الشعر من قبل .

وتبلغ ظاهرة التوتّر المدروسة هنا درجة عالية من الحدة والدلالة في مقاطع أخرى من القصيدة حيث يتكون الاتصال / الانفصام لا عبر جملة لغوية متجانسة ، بل عبر تشكيلين إيقاعيين مختلفين ، كما في الأبيات التالية :

«بيروت شكل الظل أجل من قصيدتها وأسهل من كلام
الناس تغريتا بألف

مدينة مفتوحة وبأبجديات جديدة .

بيروت خيمتا الوحيدة

بيروت نجمتا الوحيدة

هل نمددنا على صفصافها لنقيس أجساداً عفاها البحر عن
أجسادنا

إن الاحتفاظ بالقافية هنا «الوحيدة» يجعل المقطع التالي يتسبب جزئياً إلى الرمل . أما الحركة عبر القافية فإنها تنتج الكامل «الوحيدة هل نمددنا» . ويتحل ذلك إلى درجة أكبر في المقطع :

«من ملك على عرش

إلى ملك على نعش

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو»

ذلك أن تأكيد القافية (عرش ، نعش) سيجعل المقطع التالي «سبايا نحن» ينتمي إلى الوافر/المرج . أما هدم تأكيد القافية فإنه يجعل «سبايا نحن» امتداداً إيقاعياً للكامل ، بقراءة «إلى ملك على نعش سبايا» .

ويحدث الأمر نفسه في الأبيات :

«سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر على شبه نهائي سوى دمتا

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعباً

ولم نعثر على ما يجعل السجان ودياً

ولم نعثر على شيء يدل على هويتنا»

ربطت ، في العفّة السابقة ، بين الحداثة وانتهالك انقعدة ، وبينها وبين اللبس . وأود الآن أن أشير إلى بعد أساسي لللبس يصبح سمة مميزة للحداثة ، هو أن اللبس ، تحديداً ، عملية خلقية للتعددية . كل لبس هو تشابك بين أكثر من واحد ؛ لأن الواحد لا يمكن أن يكون ملتبساً (، لا إذا خرج من كونه واحداً) ، ولأنه تشابك بين أكثر من واحد ، فإن اللبس هو تجسد للتعددية ، وآلية خلقها في آن واحد ، ومن التعددية تنشأ الطبيعة الاحتمالية ، وهكذا تبدو الحداثة مرتبطة جذرياً بالتعددية والاحتمالية . وهكذا يتحول النص من كتلة لعوية ذات بُعد واحد ، إلى جسد من الاحتمالات ، وبؤرة للتعدد .

هي أزمة جوع الصغار في سياق من انفجارات القنابل المهددة ، وانتهاء بخروج إبراهيم وسقوطه ميتاً ، لأن مثل هذا التقديم هو ميزة النص اللاحديث ، وهي ما يسعى النص الحديث إلى تجاوزه . ما يفعله النص هو أن يفتت الحدث أولاً ، يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى ثرات متفرقة ، ثم يقوم بوصف الثرات تزاميماً في بؤرة وعي خارجي على الحدث (وعى الشاعر/المعاني) وينسج من خلال هذا الوعى حيوط رؤية إنسانية مليئة بالفجيرة ، مليئة بالاحتماء في إن واحد ، من طريق وضع الثرات غير المتجانسة في سياق جديد تصبح فيه ، من خلال التضاد والمفارقة ، مشحونة بطاقات تعبيرية ودلالية جديدة كل الجدة . وخلال عملية التفتت وإعادة التركيب هذه ، يضيع الحدث ، يتزاح عن المركز ، يغب ، بل يُغيب ؛ يخب في منطقة ظلية تماماً ؛ منطقة تتقاطع فيها الظلال والأضواء فيلف تقاطعها الأشياء بفلاحة جديدة لا تقدم تمثيلاً للحدث بل تتجاوزه ، وتكسر عنصر المحاكاة فيه نهائياً :

« كان يوماً غامضاً . . .
تخرج الشمس إلى عاداتها كسلى
رماد معدن يملأ الشرق
وكان الماء في أوردة الغيم
وفي كل أنابيب البيوت
بابساً
كان حريفاً يائساً في عمر بيروت
وكان الموت يمتد من القصر
إلى الراديو إلى بائعة الجنس إلى سوق الخضار
ما الذي أبغظك الآن
تمام الخامسة ؟ » .

من منظور التمثيل ، لا شك أن الصفة « غامضاً » لها دور تعبيرى مباشر ؛ وكذلك رصد حركة الموت ممتداً من القصر إلى سوق الخضار ؛ وكذلك خروج الشمس إلى عاداتها الكسلى ، والحريف اليائس في عمر بيروت . كل هذه التضاميل ، التي تختتم بالاستبقاط في الخامسة ، تنسج إلى محور محور مجازي/كنائي مألوف تماماً في النص اللاحديث ، هو محور خلق السياق أو الإطار الزمكاني العام لبداية الحدث .

لكن شيئاً آخر يحدث في النص ، لا علاقة مباشرة له بمحور التلمى الكئيب هذا ، متمثلاً في :

« وكان الماء في أوردة الغيم وفي كل أنابيب البيوت
بابساً » .

ذلك أن جفاف الماء في أوردة الغيم ليس ذا تأثير مباشر على السياق أو على الحدث . لكن دور الصورة في خلق النص جوهرى ؛ فهي الإشارة الأولى إلى وجود محور آخر في النص ،

وتتخذ الاحتمالية والتعددية أشكالاً متنوعة في إنشاء الحداثة بصورة عامة ، لا في الشعر فقط . ويتجل ذلك ، في صورة شاملة ، في تجاوز الحدود القائمة بين الأنواع الأدبية ، ونشوء مفهوم « الكتابة » التي تشكل صوراً لأنماط أدبية متنوعة في جسد واحد هو « النص » . والكتابة بهذه الدلالة هي التجسد الأكثر شمولية لمفهوم « النص المفتوح » . وهي تستحق دراسة مفصلة ؛ لكن لنجال الحاضر أضيق من أن يتسع لذلك .

٢٥

يمثل فتح النص ، حل مستوى أكثر شمولاً ، في تحول النص الحديث من نص باهر في إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب . وينبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ؛ فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسميه له ، بل تصبح استشارة لسياقات مختلفة من التجربة ، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب ، بل في عالم الذات المعينة - المجربة . في اللغة التواصلية تشير اللفظة « باب » إلى موجود فيزيائي تستحضره حين تنطق ؛ وكذلك تفعل كل لفظة . هكذا ينشأ البعد التمثيلي للغة . وفي النص اللاحديث تتجمع الألفاظ في روابط معينة لتمثل حدثاً تريد أن توصله . وتكون العلاقة بين اللغة والحدث علاقة تمثيل تسمى اللغة فيها إلى إحضار الحدث ؛ إلى إبرازه في أبعاد العملية المدركة ؛ أي إلى تعميق حضوره . هكذا تصبح اللغة كوناً مغلفاً ترتبط فيه الكلمات بالأشياء ارتباطاً إشارياً مباشراً . لما في النص الحديث ، فإن اللغة لا تستحضر الحدث ؛ لا ترصده في وجوده الفعل ، بل تمارس عملية معقدة تتراوح بين أن تزيع الحدث (أو الشيء) عن المحرق ، ثم تنسج حوله ، ومن خلاله ، شبكة معقدة من العلاقات التي يدخل فيها ، وبين أن تحول الحدث (الشيء) إلى وجود رمزي صرف ، يختفى فيه الحدث اختفاء شبه مطلق . هكذا يصبح النص الحديث نصاً حول الشيء ؛ يصبح نصاً للغياب ، أو تقييماً للحدث ، وتخفيفاً للصورة المنتجة نحوه ، وتحويلاً له عنه . وفي هذا التقييد ، تصبح الذات وعلاقتها بالعالم من خلال الحدث (الشيء) محرق العمل الفني .

مثل هذا التعامل ، هذه الطريقة في الرؤيا ، خصيصة جوهرية للحداثة ، وقد تكون أكثر خصائصها عميقاً وحميمية . هكذا يكتب محمود درويش مثلاً عن موتين ، في نصين مختلفين . الموت الأول هو موت « إبراهيم » في بيروت ، في نص عنوانه « قصيدة الخبز » . لكن النص لا يسرد لنا حدثاً ؛ لا يروى تفاصيل خروج إبراهيم من بيته ، بحثاً عن الخبز لأطفاله ، في بيروت المدافع والصواريخ والرشاشات ، كما كان يمكن لنص لاحق أن يفعل . لا يقدم النص سرداً توالدياً - diachro- " بدءاً بشخصية في لحظة زمنية معينة ، مروراً بأزمة تواجهها

يتنامى جنباً إلى جنب مع محور المجازي/الكثائي ، مشكلاً دخولاً في عالم الغياب من جهة ، ونخفاً من وصوح البعد التمثيلي لحركة النص من جهة أخرى ، وخائفاً بذلك بعداً جديداً هو بعد اللا مألوف ، أو السامي ، بلقاء البعد الآخر للنص ، وهو بعد العادي ، المألوف .

هكذا تنامس رؤية القصيدة للحدث على محورين ، ويصبح النص حواراً مستمراً بينهما ؛ حواراً يمنع العادي من الطغيان على النص ، ومنع السامي واللامألوف من السيطرة عليه ؛ حواراً يقيم توازناً مستمراً بين هدير البعدين ، ويمثل في المقطع الثاني الذي يصف إبراهيم بلغة العادي الذي تحترقه ضربات ريشة تنقله إلى مستوى السامي :

« كان إبراهيم رسام المياه
ركسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالاً ..
يريدون رخيماً وحليب
كان إبراهيم رساماً وأب .. »

لوربى النص هكذا التحول مطلقاً إلى تنام على محور المجازي/الكثائي (الوضعي) الذي يقدم تمثيلاً للحدث . لكن النص يتخترق في الوسط في موضعين ، بعد البيت الأول ، وفي منتصف البيت الرابع ، بـ « وسياجاً للمحروك » ثم « حتى الليلك والشمس » ، اللذين تقذفانه فحاة خارج محور العادي ، للمجازي/الكثائي ، لتدخله عالم الغياب ، حيث يشحب التمثيل بل يدمر :

« كان إبراهيم رسام المياه
وسياجاً للمحروب
وكسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالاً من الليلك والشمس
يريدون رخيماً وحليب
كان إبراهيم رساماً وأب .. »

وفي العنونة الأخيرة في هذا المقطع ، يحدث التداخل نفسه ، بل الانقسام ثم التشابك نفسه :

« كان حياً من دجاج وجنوب وغصب
وبسيطاً كصليب .. »

ذلك أن «جنوباً» و«صليباً» هما تقضيان على بعد التمثيل ؛ على المحور المجازي/الكثائي ، وتدخلان النص في عالم ابعاب ، وتفتحانه على إمكانيات أخرى جديدة ، أو على احتمالات .

وهكذا يستمر النص مدعماً الحدث ، مفتاً إياه ، معيداً تركيبه . وحينها يكتمل النص فائناً نعيد ، آلياً ، تركيب

الحدث ؛ نعيده لا كما رواه النص - ينفي أن أقول كما رآه النص - بل على مستوى آخر ، هو مستوى الواقع . ويبقى النص نفسه منفصلاً عن هذا المستوى . وبذلك يتم انصمام حد بين النص في وجوده الفعلي والحدث على مستوى الواقع . أى أن النص لا يمثل الحدث ، لا يحاكيه ، بل ينسج وجوداً موازياً له ، أكثر غنى وثراء دلالات وتعقيداً ، وأكثر ازدهاراً بالدات والعلم الخارجي في تفاعلها وانصهار كل منهما في الآخر .

مثل هذا الانصمام ؛ مثل هذا التدبير للوقع وموازاته وإثرائه وتغنيه ، يمثل أحد الخصائص الجوهرية للنص الحديث ، وأحد العوامل المكونة الأساسية لفتح النص .

وفي الموت الثاني ، في «قصيدة الأرض» ، ينشأ نص مواز أيضاً للحدث ، وسأقدم في هذه المرة النص أولاً :

« في شهر آذار ، في سنة الانقراض ، قالت لنا الأرض
أسرارها اللعوية . في شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية
خمس بنات . وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتمن مع
الورد والزعرير البلدي ، افتحن نشيد التراب ، دخلن العناق
النهائي - آذار يأتى إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتى ، وفي
رقصة الفتيات - البنفسج مال قليلاً ليمر صوب البنات .
العصافير مدت مناقيرها في اتجاه النشيد وقلبي . »

أنا الأرض
والأرض أنت .
خديجة لا تغلق الباب
خديجة لا تدخل في الغياب
سنطردهم من إناء الرهور وجبل الفسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل

وفي شهر آذار ، مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائية ، للبطشير فوق الأصابع لون العصافير ، في شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها .

أول مكونات هذا النص هو شكله النثري على الصفحة ، والتركيب الإيقاعي المتتابع على مساحة كبيرة ، وإلقاء الحدود المميزة تشكيميا بين وبين النثر . وبهذا يكتسب النص شكل السرد النثري للحدث ؛ أى أنه يبلور محوره المجازي/الكثائي ، الذي يتحدد عليه السياق/الرماني (آذار) ، والمكاني (مدرسة ابتدائية) ، والشخصيات (خمس بنات طالبات) . وجلى أن الحدث هو مقتل الطالبات على باب المدرسة . وذلك كل شيء .

يمكن لهذا السرد أن يكون خبيراً في جريدة ؛ لكن ما يبعه من أن يكون خبيراً في جريدة ، ويجعله مقطعاً في قصيدة طويلة ، هو بدء النص من الداخل بنسف محور التشكيل المدثي ، ومنع تحوله إلى تمثيل للحدث عن طريق احتراقه بصور ذات آلية للدلالة

منه ، أو تصويراً لا فاعل معين بإرائه ، إنما هي تعيب للحديث ، وتدمير لتناميه التمثيل ، وإزاحة له عن المركز هي ، في النهاية ، مرج للضوء بالظل ، للواضح بديهم ، للدال بالخمى الدلالة ، هي تقل للذهن من مستوى التسمية ، من مستوى الإشارة إلى الشيء ، إلى مستوى نسج شبكة مهمة حول الشيء ، وإقحامه في عالم العباب هي التقل من الحضور إلى الغياب ، هي الحوار الحميم ، في لغة محمود درويش ، بين المؤلف والخالق - وذلك هو ما يمنع شعره طبيعته المميزة ، وما يدخله في الصميم من شعر الحداثة في آن واحد .

٢٠ - ١

تتخذ هذه الفاعلية الجوهرية من فاعليات الرؤى الحديثة أشكالاً متعددة ، سأكتفي هنا بتسمية ثلاثة منها ، أملاً أن تستطيع الدراسة في المستقبل إيفاء الموضوع حقه .
الشكل الأول : هو شكل الإزاحة المكانية ، إذ يزيح النص الشيء عن المركز (والشيء هنا دلالة حمية له ، بل إنه ليشمل الشعور الفكري) ليركز بدلاً منه على ما يرتبط به ارتباط مجازياً/كناثياً . ويتمثل في نصوص مثل «سوق القرية» للبيات ، وأعمال كثيرة لعبد الصبور ، وفي هذا النص لأحمد عبد المعطى حجازي :

«تعلق على منظر طبيعي»

شمس تسقط في أفق شتوى
شمس حراء
والهيم رصاصي
تنفذ منه حزم الأضواء
وأنا طفل ريفي
يدمى الليل
كانت سيارتنا نلتهم الخيط الأسفلت
الصاعد من قرينتنا لمدينتنا
حين تمثيت
لو أن أقذف نفسي
فوق العشب الجبل

شمس تسقط في أفق شتوى
قصر مسحور
بوابة نور
تفضي لزمان أسطوري
كف خضبت بالحناء
طاووس يصعد في الجوزاء
بالذيل القزحي المشور

معايرة تماماً ، ومنتمية إلى محور فوقى ، محور يفتح الحدث على عالم أوسع (الأرض) ، وعلى قصبة عظيمة (الوطن) ، وعلى مكوبات طبيعية عمية بالدلالات (النفسج ، الورد ، الزعر ، العصافير) . وهذا المحور الجديد يفتح النص تاريخياً من خلال الإشارة إلى الزعر ، مستثراً في هذه اللحظة نصاً آخر ، وصراعاً بطولياً آخر ، وشخصية أخرى ، وموتاً عاجلاً آخر ، هي تلك التي تمثلت في تل الزعتر ، وفي نص محمود درويش «أحمد الزعر» . وأولى الإشارات إلى هذا المحور الجديد هي الإشارة التي تكسر محور التمثيل عن طريق إتمام تكوين متضادين تماماً : «في شهر آذار مرت أمام البنفسج والبنديفة نحن بنات» ، ذلك أن البنفسج ، حتى وإن كان ينتمي إلى محور الحدث ، أو التمثيل الفعلي ، (أي حتى وإن كان البنفسج فعلاً مزروها أمام المدرسة ، وكان الجلود بينادقهم يقومون قربه ، في الحدث التاريخي) يخترق محور التمثيل ويدمره بفعل غنى إثارته الرمزية الماقصة للبنديفة . والإشارة الثابتة التي تكسر محور التمثيل هي «وقفن على باب مدرسة ابتدائية ، واشتغلن مع الورد والزعر البلدي ، افتحن نشيد التراب ، دخلن العناق النهائي» .

هذا الدخول في العناق النهائي يمثل ، في آن واحد ، دخول النص في صفاق نهائي بين محوريه ، ودخوله في عالم القلب ، لأن النص نفسه ليس حركته في اتجاه الغياب ، كما هو جل في البيت «حديجة لا تغلق الباب لا تدخل في الغياب» . ويتجسد هذا الدخول في هذه العبارة البسيطة :
«سنطردهم من الجليل»

ولو كانت هذه هي عبارة الشاعر حقاً ، لكانت تنتمي إلى النص اللاحديث ، لكانت مثل أي قصيدة حماسية أخرى سابقة على الحداثة . بيد أن هذه ليست هي عبارة الشاعر الفعلية ؛ لعبارة هي :

«سنطردهم من هواء الجليل»

لحق تجسد تدمير التمثيل ، باحتراق المحور المجازي/الكناثي بميله اسطاعى إلى تمثيل الحدث ، وإخراج النص إلى مستوى المحور الآخر .

وأخيراً ، حين يعود محور التمثيل للطغيان في القول :

«وفي شهر آذار ، مرت أمام البنفسج والبنديفة نحن بنات ، سقطن على باب مدرسة ابتدائية» ،

فإن النص يدفع محترقاً هذا المحور ، مرتفعاً به من مستوى التمثيل ، من مستوى العادي الواضح ، المحدد ، إلى مستوى اسامي اللا محدد ، بالعبارة التي تلي ذلك مباشرة :

«للطباشير فوق الأصابع لون العصافير»

مع مستوى التمثيل ، لا تؤدي هذه العبارة دوراً واضحاً ؛ فهي ليست استمراراً للحدث (سقطن) ، وليست رصداً لحركة

ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال : الانحراف عن الشيء (الأول) ، وتحويل الشيء إلى رمز (الثاني) ، والانحراف بالشيء من محور أول إلى محور آخر (الثالث) . وإن كلا من هذه الأشكال ليستحق دراسة متأنية دقيقة ، أملاً أن يسهم بعضنا في القيام بها قريباً .

ولأعد إلى مطلقى النظرى الآن : هذه الأشكال الثلاثة جميعاً طرق مختلفة تسهم في النهاية في تحويل النص إلى نص مفتوح ، وتمنع تحويله إلى نص مغلق ؛ لأن طغيان التمثيل هو في النهاية التعبير الأسفى عن تطور النص المغلق .

٢٦

بين أضخم عمليات فتح النص ، وخلق آلية عمله على هذا الصعيد ، في الشعر الحديث ، استخدام الأسطورة ، وهي ظاهرة درست من جوانب متعددة ، لكنها ما تزال تستحق دراسة سيكولوجية دقيقة . ذلك أن لغة الأسطورة حين تدخل في النص تؤدي دوراً جوهرياً هو فتح النص تماماً ، فتحه تراسمياً (synchronistically) ، أي على صعيد العلاقات المشكلة ضمن بنية النص بين المكون الأسطوري والمكون التجريبي ، ثم توالدياً (diachronistically) ، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية كلية وتاريخ الثقافة بأكملها من حيث تتبع الأسطورة ، أي تاريخ الفكر الأسطوري بأكمله ، وبحراط الذات الحماكية فيه . إن الأسطورة ، بهذا التصور ، هي فعل تسوير حاد في النص ، وفتح لبؤرة إشعاعات داخلية وخارجية فيه . ومن هذه الآلية تنشأ ظاهرة أخرى شغف بها النقد الحديث ، هي آلية التداخل النصي (أو التناص) "inter-textuality"

في نص اليباب ، «مدينة بلا مطر» مثلاً ، تبدأ القصيدة خالقة للمستوى الأدائي الحاضر (لأسمه الواقع) للنص :

«مدبتنا توردق ليلها نار بلا لب
نحم دروبها والدور ثم نزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويب موتها»

ويتشكل النص حتى هذه اللحظة على مستوى «المعنى» والواقع المعاني ، أي التمثيل والمحاكاة ، ليكون نصاً مغلقاً ووجهة بفتح النص بهذه البؤرة الأسطورية العياصة ، التي تدخله في علاقة من علاقات التناص عميقة معور :

«صباحاً من نومه الطيني تحت هراش العنب
صباحاً تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاه
وتوشك أن تدق طبول بابل ، ثم يغشاها
صغير الريح في أبراجها وأنين مرضاها

في الماضي كان الله
يظهر لي حين تغيب الشمس
في هيئة بستان
يتجول في الأفق الوردي
ويرش الماء على الدنيا الخضراء

الصورة ماثلة
لكن الطفل الرسام
طحنه الأيام .

الشكل الثاني : هو شكل التعقيب عن طريق تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف ، وتنمية النص حوله عن طريق استعاري طاع . ويتمثل ذلك في عمل أدونيس ، في مهيار مثلاً ، كما يتمثل ، جزئياً ، في «أشودة المطر» ، التي يتناول السياب في مطلعها الحبيبة ، لا عن طريق التمثيل وإبرازها باصمة مفصلة الملامح ، بل عن طريق إغراقها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية ، الظلية :

«هيناك خابتنا نجيل ساعة السحر
وشرفتان راح ينأى عنهما القمر
هيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . كالأقمار في غير
برجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في هوربها ، النجوم . . .
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الحريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء .

في هذه الصورة للحبيبة ، التي تنشأ على محور المجاز ، مركزة على جزء من كل (العينين بدلاً من المرأة) ، ثم تنزلق إلى محور المشابهة لتتنامى عليه وتكتمل ، لا تبرز العينان موجوداً حسياً محدد الخصائص ، ناصعاً ، بل ، على العكس ، تتسرب العينان في شبكة من الصور والموجودات والألوان والمفاهيم المتصلة ، والمتناقضة ، المؤتلفة ، المتداخلة ، بحيث إن العينين تصبحان صملياً في لحة ماء تخفيها بدلاً من أن تبرزهما ، لكنها ، في خفائهما المادى هذا ، تصبحان أعمق قفيرة على تعجير الإبحاءات العميقة ، وأكثر ثراء في إضاءتهما لعالم داخل صرف ، تنحل فيه الذات ، وتحلان هما فيه في آن واحد .

الشكل الثالث : هو الشكل الذي وصفته عبد محمود درويش قبل قليل ؛ وهو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحدائيات الشيء : محور العبدى الكنائى ؛ ومحور السامى الاستعاري ؛ أى محور الدال ، ومحور خفى الدلالة ؛ محور التسمية ، ومحور الترميز .

لنص ، هو تأكيد لازدواجية الوعي التي أشرت إليها في مكان آخر من هذه الدراسة . لذلك نجد ، مثلا ، أبياتا مشتركة بين قصائد جاهلية سابقة على الحدث ، لكنها لا نستطيع معايتها بوصفها تؤدي الدور الذي يؤديه النصين في شعر الحدث العباسية . في الأولى يتم انصهار كل على مستوى الوعي ؛ وفي الثانية ثمة ازدواجية للوعي . في الأولى يصحح البيت المشترك جزءا عسويا من النص المنتج ، لأنه أصلا جزء عسوي من التراث الشفهي الجماعي ، الذي يصدر عنه المنتج بوصفه مصطلحه الشعري الخاص ؛ وفي الثانية يظل المصمم اقتباسا ؛ أي أنه يظل تجسيدا لفتح النص على نصوص أخرى . وقد يتم مثل هذا الفعل بنقل النص من سياقه الطبيعي إلى سياق جديد كل الحدة ، كما يفعل أبو الهندي في «صموت إليها بعدما نام أهلها ...» .

وكما يفعل أبو نواس بعشرات الآيات القرآنية بشكل خاص ، ناقلا إيها من سياق المقدس إلى سياق المدنس ، معمقا بذلك حدة رفضه للسلطة الدينية والسلطة النص معا :

«أني على الخمر بآلائها ومسها أحسن أسمائها»
يبد أن التناص (التداخل النصي) يتخذ شكلا أكثر حفاة رياضية في النص الحديث ، ويكون ، لذلك ، أكثر ثراء والصق بروح الحدث ؛ إذ يصبح ، من جهة ، مصدرا للبس عميق أخاف ، ومن جهة أخرى فتحا للنص شعافا ، يستثير الأصداء الخافتة بدلا من التسمية المباشرة . وهو بذلك كله يوسع المسافة بين النص المشار إليه والنص المشار ؛ بين النص الذي يشكل الخلفية والنص المقترح على هذه الخلفية . ومن النماذج المتميزة على هذا النمط من التداخل النصي قصيدة صلاح عبد الصبور «أغنية حسب» :

«وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حفل حنطة
خدا حبيبي فلقنا رمان
جهد حبيبي مقلع من الرخام
هذا حبيبي طائران توأمان أزغبان
حزن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكنز والحنة والسلام والأمان
قرب حبيبي» .

فالنص هنا لا يقتبس من «نشيد الإنشاد» ، ولا يصنعه ، بل ينسج من ظلاله وأصدائه أغنية تفتح على بعد أسطوري ، طقوسي ، روحي ، وعلى لغة رائعة الشفافية ، صمم نص أوسع يكون لتعريفها عنه فاعلية شبه شعرية . وهكذا فإن النص الجديد لا يفتح على «نشيد الإنشاد» فحسب ، بل على سياقه الكلي الذي يتألف من العهد القديم بأكمله

وفي هزجات هشتار
تظل مجامر المحار خاوية بلا نار ،
ويرتفع الوعاء ، كأن كل حنجر الفص
من المستنقعات تصيح ...» .

بهذا النمط من الحضور ، يجمع البعد الأسطوري تحول النص إلى نص معنق ، ويعتقه ، كما أشرت ، تزامنيا وتوالديا . وهذا الدور الجذري للاستخدام الأسطوري في النص الحديث هو بالوسط ما يميزه عن الأسطورة في النص اللاحديث . فحين يكتب شفيق المملوك ، مثلا ، «عقرو» فإنه لا يخلق نصا حديثا ؛ لأنه يخلق نصا معلقا ، يشكل معالجة شعرية «للقصيدة» الأسطورية . فالأسطورة هنا تعمل على صعيد المعنى ولا تتحرك ضمن نص أكبر لكي تعمل على صعيد معنى المعنى . وليس التعامل مع الأسطورة فريدا في هذا السياق ، بل إن الظواهر الأخرى التي عرفها الشعر الحديث ، مثل استخدام الشخصية التاريخية ، أو التراث الشعبي ، أو الاقتباس والتصميم ، أو خلق البطل اللاتاري ، كلها تجسد المعالجة ذاتها ، والمجس ذاتها : دما جميعا ديناميكيات (حيوية) لفتح النص . ومصدر تميز الشخصية التاريخية في النص الحديث عنها في النص اللاحديث هو ذاته المصدر الذي أشرت إليه في حالة الأسطورة ، حيث يكتب أحمد شوقي مسرحية قيس ، أو مصرع كليوباترا أو غيرها ؛ فإن ما يميز نصه هو أنه نص مغلق ؛ نحن نعظم الحديث التاريخي القائم ، إنه معاهدة منظومة للتاريخ ، لكنه ليس نصا حديثا . أما حين يكتب أدونيس «مهبارة» ، أو يكتب اليان «الخيام» ، أو يكتب عبد الصبور «الحلاج» ، فإنهم يخلقون نصوصا مفتوحة يكون دور الدات التاريخية فيها فتح النص تزامنيا وتوالديا ، ومنعه من أن يصبح نصا معلقا .

وليست كثافة النص ، كما نسميها ، أو تشابك الدلالات فيه ، أو غناه ، في مثل هذه الحالات ، إلا نتاجا لهذه الطبيعة المفتوحة التي يمكنها .

قلت قل قليل إن الاقتباس والتصميم ينضويان تحت الظاهرة التي أحاول أن أرصدها . وتطورا لهذا الكلام ، أود أن أشير إلى أن التناص مكون جوهرى في لغة الشعر الحديث ، مع أنه يتخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتصميم . إن لغة أدونيس الشعرية تعمل عادة عن طريق الإشارات الداخلية إلى نصوص أخرى تطف هي بإزائها ، أو تتوحد معها ، مفجرة إيها في حضور شعري جديد . لكن التناص قد يتخذ فعلا شكل الاقتباس ، كما يحدث في اقتباس لغة الشعر الشعبي أو اللغة اليومية . ومن الشائق هنا أن يشار إلى أن ظاهرة التضمين في الشعر القديم قد تكون فعلا ظاهرة عباسية ، أي ظاهرة من ظواهر الحدث ، كما هي عند بشار وابن نواس . والتصميم ، إضافة إلى كونه فتحا

الرابعة فإن إشاراتها أربع فقط .

أما المساحات المغلقة / المفتوحة الداخلية فإن عددها أربع ، ثلاث منها تقع في الحركة الأولى ، وواحدة في الحركة الثانية ، وتحملو الحركتان الثالثة والرابعة من مثل هذه المساحات .

هكذا تكون الحركة الأولى هي الأكثر كثافة ، والأكثر تشاكاً وتداخلاً ، والأكثر انفتاحاً على الخارج (انتاريح / الحاضر) ، وتكون الحركة الرابعة هي الأكثر تجماساً ، وصفاً والأكثر انعلاقاً على نفسها .

كنت قد قلت إنني لا أطمح إلى دراسة هذا النص التشبكي ها ، لكنني سأشير إلى ملمح آخر فيه قبل أن أتتركه

على عكس ما تمثله الإشارات الكثيرة في « الأرض الخراب » مثلاً ، ليست إشارات حواشي « إسماعيل » إحالات إلى مصادر ومراجع لاقتباسات في جسد النص ، أو لمادة أسطورية أو تاريخية ، بل هي جزء تكويني من النص ، أي أنها مستوى آخر من مستويات الإنتاج الشعري الفعلي الذي تمارسه (الأنا) لتكوين النص . وهكذا فإنها تشكل أصواتاً تتابع بناء النص عن طريق إضاءة تفاصيل داخلية فيه ، أو التعليق على أبعاد أصلية في تكوينه ، أو خلق مستوى سفلي تخزيني له ، كنت قد أشرت سابقاً إلى إمكانية أن يعد كشفاً لما تحت الوصي أو اللاوعي (الشخصى ، التاريخي ، والحاضر) للذات الأساسية في النص نفسه .

الإشارة الأولى ، مثلاً ، تأتي إضاءة أساسية للجملة التي تتعلق عليها في النص ، تقول الجملة : « وأن الذي نبذته كل قبيلة » فترد الإشارة مشكلة طرفاً نقبضاً محاوراً بطور مقولة أساسية حول (الأنا) : « يمشى أمام زمانه » ، نابعة من صوت خارجي ووعي ضدي لا يعنى الجزئية فقط ، بل يعنى الذات المشكلة للنص وحياً كاملاً . ويضئ هذا الصوت أزمة « البذل » الذي تواجهه (الأنا) : فهو ليس نبذاً عادياً أو تعبيراً عن دونية الأنا في مقابل « كل القبائل » ، بل إنه نبذ الداخل (القبيلة) للخارجي المتمرد الرائي الذي يمشى وحيداً سابقاً لزمانه .

أما الإشارة الرابعة ، التي تأتي إضاءة للجملة نفسها في موضع تال « وأنا الذي نبذته كل قبيلة » ، فإنها تختصر تاريخاً كاملاً ، وتمثل صوتاً جديداً ، إذ تكشف مصيراً قائماً ، وقلقاً متسائلاً عن مصير :

هبتا تسائل عن صديقك / مات ، والبيت الذي آواه مات /
احضر طريقاً
للقاتل في قلبك الباقي /
ولكن أنظن أن القلب يبقى .

في مقابل هاتين الإشارتين تبدو الإشارة الثالثة ذات طبيعة تزيينية في علاقتها بالشار إليه ، فهي تعلق على الصحراء ناسجة صورة لها :

أصل الآن إلى الشكل الأخير ، لكنه الأكثر مفاصرة وفتحاً للنص بصورة فيزيائية فعلية ؛ أقصد النص المهمش ، المنقسم إلى مستويين : جسد وحواش . ومع أن الأمثلة على هذا النمط ما تزال قليلة فإن أهميته كبيرة ، ودلالاته عميقة . وأفضل نموذج أعرفه لهذا النص هو قصيدة أدونيس التي أشرت إليها مرات « إسماعيل » (انظر قصيدته في نهاية المقال)

ولست أطمح ، طبعاً ، إلى تقديم دراسة لهذا النص ، وذلك محال هنا ، بل سأكتفى بتقديم صورة لجزء منه ، والتعليق على فقرة أخرى ، بعد أن كنت قد علفت على إحدى فقراته في موضع سابق .

يبدأ فتح النص هنا في عنوانه ، ويتسارع في الإشارة الثرية لتقيد بدم بها النص ، والتي تنفي وجود أية علاقة للأسماء المعروفة ، ديباً وتاريخياً ، مع الأسماء الواردة في القصيدة ، وتؤكد كون الاشتراك بينها مقصوراً على اللفظ . فالإشارة النامية تصبح دهوة مباشرة لدمتلفي إلى البحث عن الشخصيات الدينية والتاريخية . واكتشاف طبيعتها وأدوارها وما تشبه من دلالات ، ليقدرون بينها وبين سمياتها القائمة في النص . وهكذا يتحول إلى إعواء يتجه نحو الإيجاب ، نحو اكتشاف الأشهر الشيعي التاريخ والنص . لكن هذه طريقة مألوفة في فتح النص سرعان ما يتجاوزها إلى طرق جديدة أكثر تشاكاً وتعقيداً ، وأغنى إشعاعات في فتح النص على شبكة باهرة من المجالات والدوائر والبعثات . ويشكل النص بذلك فزوة لانجاء في نصوص سابقة لدى شعراء آخرين ، ولدى أدونيس ، تتجه جميعاً نحو تعميق الفتح (الانفتاح)

يتشكل النص ، فضائياً ، من ثلاث مساحات فراحية مختلفة لطبيعة والدور ، لكنها جميعاً مشتركة في مركز هو الإيقاع النابع من قاعدة وزنية هي الكامل . المساحة الرئيسية هي الجسد النصي للنص ، الذي يشكله صوت واحد (الأنا) ، وينشئ هذا الجسد بتشكيل المساحتين الأخريين . مساحة داخلية نشأ صم الجسد ، محنة مربعات ومستطيلات تنفي مفتوحة فيزيائياً على النص ، إلا في حالة واحدة قبل نهاية الحركة الأولى ؛ ومساحة خارجية مفصولة عن النص بحط فاصل ، تحت تقع الحواشي (الإشارات) . ولا حدود مكانية لها باستثناء هذا الخط .

ويرافق هذا الانعلاق / الانفتاح النابع من التشكيل المصنعي للنص ، انفتاح من نمط آخر ينبع من طبيعة إشارات الحواشي ، ودلالاتها ، وهوية الأصوات فيها ، وتوزمها عبر النص كله ولعل أول ملاحظة تتطلب الدراسة الدقيقة هي أن عدد إشارات الحواشي يبلغ ٢٩ إشارة ، أكثر من نصفها يقع حواشي للحركة الأولى (٢١ إشارة) ؛ وأن عدد إشارات حواشي الحركة الثانية هو (٨) ، وعدد إشارات الحركة الثالثة هو (٦) . أما الحركة

والرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرح . وتخترق الحدأة جدران النص من الداخل ، لأن النص المعلق هو نظام معلق ، وكل نظام معلق يحمل طاقة تجسيد السلطة وممارستها . من هذه الحقيقة تنبع ظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية : أن النص الديني عبر الثقافات نص معلق ، نص يشكل نظاما ينسب لنفسه الأصالة والنهائية ، نهائية التشكل ونهائية الدلالة . ويهدد المعنى فإن النص ثابت غير خاضع لمعالجات التاريخ التفسيرية . ولذلك فإنه دائما نص مكتوب ؛ وليس بين أيديناصوص دينية شفوية . إن النص المقدس ظاهرة كتابية ، بل إن النص قد يصل بنسبة اللا متغيرة إلى نفسه درجة القول إنه منقوش ، أو أن يكون حقا منقوشا ، في الحجر ، فالنقش في الحجر تجسيد أسمى للامتغيرة النص .

وظاهرة النص الديني اللامتغير ، الذي يشكل نظاما مغلقا ، تستحق التبع في محاولتنا لفهم الحدأة ، ولعل أول ما هو دال هنا هو أن النص الديني هو دائما نص مقدس ؛ هكذا ترتبط اللامتغيرة بالقداسة في طبيعة النص الديني ، كما أن النص الديني متجانس ، كل الانسجام في تصوره لنفسه ، غير قابل للتناقض . وهكذا يصبح النص الديني مقدسا ، متجانسا ، كل الانسجام .

ومن الدال جدا هنا أن النص المقدس في جميع الثقافات التي نعرفها هو نص قديم ، فليس هناك من نص مقدس حديث . الحدأة بهذا المعنى ، هي ظاهرة اللانقداسة ؛ وفي مجال فاعليتها تمتع تشكل النص المقدس ، النص النهائي ، المعلق ، كل التجانس . في الحدأة يصبح النص نقيض القداسة ، ونقيض الانسجام الكلي ، محشوا بالمفارقات الضدية الداخلية ؛ لأنه تجسيد لانعدام التجانس والانسجام في تصور الحديث لنفسه وللعالم .

هكذا يبدو أن ثمة تعارضا بين القداسة والحدأة . وإن هذا التعارض لينجل على صعيد أساسي في كون الحدأة ، أولا ، رفضا للسلطة ، وفي كونها ، ثانيا ، حكي البحث والاكتناء (هذه الحمى التي تولد بصورة حتمية مفهوم الخطيئة) . ذلك أن قبول القداسة - السلطة ، والإذعان لها ، يعني - عمليا - إلغاء روح الاكتناء والاكتشاف .

ومن هنا ارتطمت في الثقافات البشرية ، في تصور الإنسان لنفسه وللعالم وللماوراء ابتداء من « حلجامش » على الأقل ، ومرورا بقصة الخلق الأول (آدم وحواء) ، شهوة الاكتشاف باقتراف الخطيئة ؛ بالخروج على السلطة ، بالشهوة الجنسية . وتوحد فعل الاكتشاف (المعرفة) في فعل لاكتشاف (الجنس) كما يظهر حتى الفعل « عرف » في العربية . ومن هنا اقترب الخطيئة بشكل مكوبا بنويا للحدأة في مراحل تاريخية مختلفة ولا شك أنه كان في الجوهر من تجربة شاعرين كأي الهندي وأبي نواس ، حيث يتخذ شكلا مبدئيا هو التعبير عن قبول وجود القيم

« صحراء - عقد من زمان والقوافل خيطه »

لكن هذه الطبيعة التزينية أصق دلالة ؛ إذ إنها تقدم الصحراء بوصفها نهانسا مطلقا ؛ تراطبا كليا ؛ وسيكون لذلك دلالة في بنية النص الكلية .

أخيرا ، تقوم الإشارتان (٨) و (١١) بتعميق الصورة التي رسمتها الذات لنفسها من جهة ، وكشف التاريخ كشعا يزيد حدة الانبيارات المتمثلة في الشخصية بروزا ، ويرصد المحاصر نقطة تقاطع للبعدين التاريخي والتراخي ، يفتتها التمزق الداخلي والقمع السطوي :

(٨) أحلام إسماعيل جائية وجبهته قراب /

ما كان إسماعيل إلا / صوتا يضائل بعضه بعضا ،
وليس له فضاء ،

(١١) أرض من الانقاض / غاب قبائل ومذابح

أرض تتوج عصرنا

ملكا على عرش الخرافة

أرض توسع بين عطوتنا وهول جحيمنا ، هول المسافة

لكن فيما نأى (٨) و (١١) تكرارا لما تعرفه الأنا عن نفسها معرفة وثيقة ، تكرارا لصوت تبلور جسد النص ، فإن (١٥) مثلا مغايرة كليا ؛ فهي نص . إسماعيل الآن إضافة جديدة ، بل تمهد لتشابك وتوحد بين صوت الأما وبين إسماعيل . ويحدث هذا التوحد بين الدائنين اللتين كانتا تسيران حتى الآن في خطين متوازيين . وهنا يأخذ دور المساحة الداخلية الأساسي ؛ فالمساحات الداخلية التي كانت حتى الآن مغلقة / مفتوحة ، تتحول فجأة إلى مساحة داخلية صغيرة مغلقة ، داخلها تحفظ يتم توحد الأنا بإسماعيل كما يل :

لكن إسماعيل جرح
وأنا وفق عذابه ، ورؤاى حانية عليه
وأنا رسالة متم - لامتتم كُتبت إليه

ومن الدال جدا أن صوت الأنا ما يزال موزعا رغم ذلك ؛ فالأنا متم - لامتتم ، لكنها الآن ، في انتمائها وعدمه ، مرتبطة بصيرها بإسماعيل .

سأكتفى بهذا القدر من تتبع عملية فتح النص في « إسماعيل » . وإنه لجلى أن دراسة متعمقة للقصيدة مستحلت من الوقت والمكان مالميس متاحا هنا .

٨

الحدأة / النص المفتوح

الحدأة إذن ، هي ظاهرة النص المفتوح ، في الشعر

في ولادة تتجاوز دروب الآله والشيطان ، وتستحم في ضبطة جنتها اللا متناهية .

ويصبح الحين إلى الخطيئة مرما للتجدد ، وانفجار الحياة ، والقلوة على قهر الموت ، وابتلاء الحيوية . هكذا يحن يوسف الخال إلى « إنقاذ الخطيئة » ، أي إلى الفصاء على الموت والعودة إلى الحياة ، وبناء القباب المضيئة في الوجود الإنساني :

« من يوقظ الخطيئة
يمسح عنها صدا السنين
يحيي قينا مهيبة
من خشب الأرز ، ومن
رخام بعلبك : كأننا ملية
بخمرة لا تتحول أدما
ولا دما - قبلتنا برية
تخاف أن
توقظ في قلوبنا الخطيئة
والله في ديارنا مشرد
يود لو أن يدا جريته
تعيدة ؛
تعيد سيرة الفصول . »

بل إن إيقاف الخطيئة يصبح نقيضا للبراءة التي تجسد الموت ، ويصبح بحثا للإله نفسه ، وتجديدا لقدراته ؛ بحثا لدم الفصول الباض في الوجود من جديد ، بعد موتها ، ومسيرة للرمز المخصب ودورته الخلاقة .

ويتنصر أدونيس ، في نص بسيط ، هذا التلاحم الوجودي بين الخطيئة والإبداع في قوله :

« حتى الخطيئة
تلبس الصور المضيئة
وتقول « حدى مطلق بكر ، وتجربني بدية » . »

سوف أختتم هذا البحث الآن بتقديم أطروحة مبدئية أعتقد أنها تستحق التأمل والتساع . والأطروحة تنبع من مجموع العلاقات المتشابكة التي بلورها البحث بين الحداثة والسلطة والشكل والنص المقترح .

٣٠

يبدو لي أن النص يصبح بالنسبة للحداثة مصبا لطاقة هائلة مكبوتة ولعنق داخل محموم ، يصبح مرآة لثمة اندات ، لا خيار للركز في العالم الخارجي وميها ؛ مرآة لوحدها وشراسة صراخها ، وتفجيرها ، بل يصبح الدريثة التي تنصب عليها السهام ، لأن الواقع صلد مخيف لا ينفذ إليه سهم .

وإذ أقول إن النص يصبح دريثة تنصب عليها السهام ، فإن

الجماعية ثم رفضها في إصرار وانتهاكها . هنا ، إذن ، يتحدد مفهوم الخطيئة في منظور السلطة فقط . ويكون ما يلزمه الفرد انتهاكا للمحرم ، حتى في شعوره الخاص . ويخلو هذا الانتهاك في ذاته نوما للشهوة لا تنصب وعلامة متميزة للمتهك . هكذا يعبر أبو الهندي دون غموض :

« ثبت الناس على رايهم
وأبو الهندي في كوى زمان
منزل يسرى بمن حل به
تستعمل الحمر فيه والزواني
إنما المشي فتنة ضالة
وقموى حاكفا في بيت حان
أشرب الحمر وأصصى من نبي
عن طلاب السراج والبيض الحسان »

ويحتاج أبو نواس من هذا المصيان المعلن نفسه ، من المحرم ذاته ، نشوته :

« فإن قالوا حراما قل حرام
ولكن اللذافة في الحرام »

لكن تدمير القداسة في الحداثة ، ومقاربة الخطيئة ~~بجذات~~ صورتين مختلفتين ، في كليهما رفض لمفهوم الخطيئة أصلا ، أي رفض لكل قيد على الحرية الإنسانية في البحث والاكتفاء هكذا بلخي أدونيس الخطيئة إلغاء نهائيا ، بدلا من قبولها وتقديسها في قصيدته « لغة الخطيئة » موحدا بين إلغاء الخطيئة وبكارة الإنسان وأحراق الميراث ؛ لأن كل ميراث يتشكل إنما يتحول إلى قوانين تمارس القمع وتفرض مفهوم المحرم :

« أحرق ميراثي ، أقول أرضي
بكر ، ولا قبور في شبلي

أعبر فوق الله والشيطان

(دري أنا من دروب

الآله والشيطان) .

أعبر في كتابي

في موكب الصاعقة المضيئة

في موكب الصاعقة الخضراء

أعنف - لا جنة لا سقوط بعدى

وأعولمة الخطيئة » .

ها ترتبط لحظة انتهاك القداسة بالصاعقة ؛ بلحظة النار الخضراء التي تحرق كل شيء ، علمية الجنة والخطيئة والسقوط ، مقدسة البكارة المتجددة ، وفعل الإبداع الأبدى الذي يتمرد على نفسه ، ويمتنع على التشكل في صورة تراث متكرر ، وقبور لخاص يجتجز الحياة المتجددة ، ويمتد يتابعها البكر من التفجير كل لحظة

صوره في بنية اللغة المجازية التي طورها ؛ في النسيج لداخلي للنص ، الذي أصبح محل انصباب طاقته العبيقة وتفجيرها . صار الشعر هو المقتض ، واللغة هي العذراء التي تستباح ، والاستعارة أداة احتراق عالم اللغة السلطوي المألوف ، وحلق عم جديد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية العمل .

من هذا المنظور الجديد ، نستطيع أن نرى الخط اليان لحركة النص الحديث من الخمسينيات إلى اللحظة الحاضرة . في الخمسينيات ، كان الشعر يستسلم للغة أقرب إلى التجريد والصياغة الذهبية ؛ أقرب إلى التعبير المباشر عن رفض السلطة والطموح إلى الحرية . كان الشعر أقل حسية وأقل عنفا . وكان الشاعر « يتغنى » بالحلم ، يغنيه ويعبى له ، يتوق ويصوغ توفه شعرا غائيا أقرب إلى الصفاء . وكان النص أقرب إلى أن يكون نصا مغلقا ، تدريجيا ، ومع تنامي حركة القمع والسطوة الطاغية ، يتحول النص إلى نص حسي ، جسدي ، يتحول إلى المجال الذي تنصب عليه طاقة الشاعر ، وعنفه ، وبعثه ، وطموحاته وحيوته وإحباطاته . صار النص جسدا ، وصار هذا الجسد نسيجا محترقا ، رمزيا وملدبا ، بفعل جنس طاغ ، وصار النص نصا مفتوحا ، وأصبح الحديث عن النص ممكنا بالمصطلح الذي عبر به رولان بارت ، أي « هزة النص » ، وهي هزة جنسية خالصة .

هل يمكن أن نقول ، إذن ، إن مسار الحداثة في الكتابة العربية يتشكل في تناسب طردي مع تاريخ السلطة ، وتناوب عكسي مع تاريخ الحرية ؛ كلما ازدادت حدة القمع وشمولية السلطة زادت حدة انكباب المبدع على النص وتفجيرها له من الداخل ؛ وكلما ضاقت أفق الحرية في العالم الخارجي تنامي بعد الحرية في التعامل مع النص من الداخل . إن مقارنة أي ثلاثة نصوص من الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لتشير إلى سلامة التصور النظري الذي أطرحه هنا .

هل يمكن أن نرى في هذا العنف الداخلي المنصب على النص ، الوجه الآخر للعنف الخارجي الذي تفجر في الحياة العربية منذ منتصف السبعينيات : صف بيروت ، وطرابلس ، وحركات القمع الكاسحة ، وحركات المقاومة العبيقة ؟ هل هذا كله تجسيد لتاريخ الإحباطات المتوالية ، للقمع الخارجي الذي تمارسه السلطة بحيث يستحيل على الإنسان أن يعبر عن نفسه ضمن مدى مفتوح من الحرية ، فيقلب هذا انكس وانكس الكاسحان إلى صواغظ داخلية حادة ، تتصحر حين تنهار صوابد السلطة - كما حدث في لسان - تعجرا حاد متشطبا في كل اتجاه ، وتتفجر ، في حالة النشاط المعنى ، ضمن النص الأدبي أو غير مساحة اللوحة المرسومة ؟ لكننا الآن قمنا بتقنة حادة من دحر النص إلى خارجه ، فلتوقف ! ها أبدا أتوقف

ذلك ليس إلا استعارة مبدئية لما أريد أن أقوله حقا ، وهو أن النص يصبح جسدا ، والسهام التي توجه إليه تصبح طاقة الحيوية المتفجرة في الذات . وسأسمى قبض الحيوية هذا قبضا جنسيا . هكذا تسمى أحداثا ظاهرة عريه جدا ، هي أن النص يصبح أكثر حسية في شعر هو أصلا أكثر تجريدا ونبضا بالفكر ، كما تنشأ بين الشاعر والنص علاقة شقية . يصبح النص لغة الجنس ، وتطغى صور الجسد عليه ، كما تطغى لغة جنسية بإزاء النص ، لغة الاحتراق ، انقراض عذرية اللغة ، والنشوة . وهكذا يكون فتح النص الذي حاولت أن أصغه فتحا للنص بمعنى جس .

هذا هو جس بالجسد ، بانقراض النص وفتحه ، هو - من أكثر من وجه - استجابة الحيوية لقمع السلطة . ولأننا نكاد ننتهي مع فرويد ، فإنني أود أن أذكر بأن صورة انقراض الشعر ليست صورة جديدة ، بل إنها لتسبق فرويد بفرون . وأروع من بلورها في التراث العربي كان أحد أكبر الشعراء الثائرين على السلطة - لكن الذين لم يعلتوا من إطار قمعها - أقصد أبا تمام ؛ فأبو تمام هو الذي وصف الشعر بهذه الصورة :

« والشعر فرج ليست خصيفه
طول البالي إلا لفرطه »

إن صورة أبي تمام هذه هي الـ archetype الحقيقي الذي يحكم علاقة الحداثة بالنص الحديث ، وعلاقة الحداثة بالسلطة في قمعها وطغيانها لكل آماد الحرية .

وذكر أبي تمام في هذا السياق يستحضر ذكر شاعر رافض آخر هو أبو نواس ؛ وهما يقمان على طرفي نقبض ، أي أنها يشكلان ثنائية ضدية حقيقية . لقد مثل هذان الشاعران معا جوهر التمرد ، في عصرهما ، على السلطة ؛ سلطة الماضي وسلطة الحاضر . لكن الأول (أبو نواس) جسد رفض السلطة برفض عمل في الممارسة السلوكية ، وفي إطارية القصيدة . وسأسمى كلا النمطين رفضا خارجيا ؛ لأنها يدمران الشكل العمل النفسي لسلطة . أما أبو تمام فقد رفض السلطة دون أن يدمر أشكالها الخارجية ، بل من ضمن هذه الأشكال . لهذا السبب نرى أن الصورة الجنسية الطاغية في شعر أبي نواس هي صورة فعلية ، أي ممارسة الجنس مع النساء والعلماء ، أما داخل الشعر فإن الصورة الطاغية لرفض السلطة هي صورة الخمرة - الخمرة عذراء نعتص دائما . أما أبو تمام فقد اتجهت هذه الطاقة لديه إلى داخل ، وتجسدت لذلك في المكان الوحيد الذي يمكن تمزيقه واحترقه ، أي في بنية اللغة الشعرية ذاتها ؛ لأنه لم يحقق رفضه للسلطة على صعيد الممارسة العملية السلوكية في العالم . وقد نجح تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث في أسى

إسماعيل

ودعت ، وأرسل الأفرق هل جيني
ومتعت للزمن المفتت نيري
ومتعت نيرته يني .
/ والأرض^(١١) تدخل في السعال المعدل/شوارع
رُصِعت بأطمال - ذبائع^(١٢)/أمة
ترهو بنرش بن عظام^(١٣)

اذهب وطف/
بكر كاسمك معصية ، مدينة السن
قطعت وبيست
اذهب وطف ، ومنل الجلود
كيف ارتدى جسد المكاب وحوشه
أو . منل خراب الأبدية - جسم إسماعيل ، (إسماعيل خارطة المصور
اذهب وطف/
افتح هنا رأساً ، هناك فكرة
ستري لوجهك صورة مجهولة
وتري حينك فوق جسم غير جسمك . رها
صاقتك أنياب لها
لغة الملائك ، لو لها
شكل النساء
اذهب وطف/
ستري مختارياً بجوها الكتاب بل ظباء .

.. / ونخاف من جسم الرقيب ، وما نقول لقاتل
نسج الذماء وسالداً^(١٤)
من أنت إسماعيل^(١٥) نلزقة عظامك

(١١) أرض من الانقاض/هات قبائل وسبع
أرض تتوج حصونا
ملكاً على غرش الغرابة
أرض توسع بين عطوتنا وغول جمعينا ، غول المسافة
(١٢) قبح وجلايون ينسمون جلد نهمهم .
(١٣) أهدى برفقنا لوجه سواراً
من عظم جفل
(١٤) إجرة سلطان/أنت معقل
ثم جاهل لتقول لا ؟
(١٥) هل كان إسماعيل فاقلة تری الصد الجميل ، وتصطبب أخواها ؟
هل كان يرفع رأسه
عوساً لموكب قلبه
وتري النساء طريفة خياله ؟
هل فاته غيب إلى أسواره ، حقا وحول بانسه
.. حب لوجه الحب - يقرأ في الشماخ حلمة ؟
هل كان إسماعيل قنا ، لم كان إثيا ؟

تملت مفاتيح الرحيل ، وفوضت
أحشائها ،
في الجانب الغربي ، ينهض هيكلي -
اليدان يتصالحان قنا

/ .. وأنا الذي نيلته كل قبيلة
هوذا تفرقي يداي/فمي بخارية صي
جسد يمزق في جسد
ولحظ لا أتحذ ، ونزق لا أتحذ^(١٦)
من أنت ؟^(١٧) يصرخ في حطام
ويكاد ينكر كلامي

نار نحيء إلى من أرض نعوم ، تنام تحت وساده
نار نحيء إلى من أرض نعوم على رؤوس
حشيت بالسج - خليفة خالق بل الذماء
كتبا ، ويثبت ما يشاء لها ، ويحو ما يشاء
نار نحيء إلى من أرض نعوم - يكاد يأخذ الشراب
من أين يخرج - كيف يخرق المصير^(١٨) ؟

ودعت/أذكر قاعداً
ل بيت إسماعيل^(١٩) ، - وربط صخرة
بسحابه
وتسج بالبحر النجوم ، - يمش بين سلاحب
شطحت ، وثأنت .

ودعت/أذكر خودجا
يتدى^(٢٠) بسدى ، وأذكر أمة
تهدى بآخر ما نقي
وحش بلا رأس ، يفرج نفسه
زبا ، وينسط ظله
وطناً كقبة المهرج . / (ظله^(٢١))
أرض تمد حنوها سرراً ، وتهدى .

(٥) لا ماء يعرف أين صحرائي ، وكيف أدونها
(٦) ألقى بأمتلي ولا ألقى جواباً .
(٧) يطعن الشجر الكريم رفاقه
ويذ لي نجم يديه
(٨) أعلام إسماعيل جانية ، وجهته تراب/
ما كان إسماعيل إلا
صوتا يقابل بمضة بعضاً ، وليس له قصة
(٩) طهمار باكي - لم نزل يتنفي بذبح شقيقه
ويقتل كل مخالف
(١٠) ... ويظله
خمس ، ويتكبرية .

كُتِبَ يَلْتَلِمُهَا حُرَّةٌ
فِي كُلِّ حَرْفٍ حُرَّةٌ
وَلِكُلِّ فَاصِلَةٍ سَرَابٌ
حَشَوٌ ، وَرَجْمٌ عَرَاقٌ -

لَمْ تَبْقَ عَنْكَ لِي مَكَانًا
لِيَحِيطَ جَبْرِي نَوْبَةً
لِيُؤَاخِزَ اللَّهُبَ الْمَحْرُورَ مَا لِيَحِشَ وَمَا لِيُؤَلَّ / شَطَرَتِي
وَفَصَلْتُ بِي دَمِي وَبِيئِي -
مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ، كَيْفَ لَرَأَيْكَ لَخِطَّةٍ لَا لَرَأَيْكَ ؟

لَكِنَّ إِسْمَاعِيلَ جَرَحَ
وَأَنَا رَفِيقُ عَذَابِهِ ، وَرِثَايَ حَاتِيَةِ عَلَيْهِ
وَأَنَا رِسَالَةُ مُتَمِّمٍ - لَا مُتَمِّمٍ كَتَبْتُ إِلَيْهِ

... وَالْأَرْضُ تَدْخُلُ فِي الشَّعَالِ الْمَطْلُ / نَبِيهَا هِيَ بَنُ
ي (١٦)

مَنْ أَنْتَ ؟

مِنْ نَحْبِهِمْ

« وَلَوْ أَنَّ بَرَحُونَ عَلَى ظَهْرِ قَتْلِهِ

يَكْرَهُ عَلَى بَحْمٍ نَحْبِهِمْ ، لَوَلَّتْ ، (١٧)

لَا ، لَسْتُ مِنْ نَحْبِهِمْ

مَنْ أَنْتَ ؟ تَغْلِبِي ؟

لَا ، لَسْتُ تَغْلِبِي (١٨)

... / وَالْأَرْضُ تَدْخُلُ فِي الشَّعَالِ الْمَطْلُ / نَبِيهَا هِيَ بَنُ
ي (١٩)

مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ؟ مَسْرُوحَةٌ (٢٠) يُوَاصِلُ غَرَضُهُ

- « مِنْ أَجْلِ جَدِّكَ فِي الثَّمَلِ ! »

هَقَّتِ الْقَدِيقَةُ كَأَمِنْ

يَهْلُ الزَّمَانُ بِحَيْثُ

وَيَحِيطُ سِرُّهُ إِلَّا لِكُلِّ دَقِيقَةٍ

- « مِنْ أَجْلِ جَدِّكَ فِي الثَّمَلِ ! »

مَنْ أَنْتَ إِسْمَاعِيلُ ؟ (قَبْلَ الشَّعَالِ عَنْكَ جَرَّةٌ ، وَالْأَرْضُ
صَحْنٌ ...)

هَلْ أَنْتَ قَلْعَةُ سَاحِرٍ ، ثُمَّ رَأْسُ قَوْلٍ ؟

- « مِنْ أَجْلِ جَدِّكَ فِي الثَّمَلِ ! » (٢١) -

وَقَدْ انْصَوْرَ قَمَرَتُ

وَالْأَرْضُ جَرَّةٌ حَاتِيَتُكَ .

(٢٢)

تَقْدَرُوا بِدَمِي ، أَسِيرٌ - فَتَوَدَّ

نَحْبِي ، وَتَبْدِي سَطَمٌ -

خَفَلْتُ نَحْبِي بِهِ الْإِهَانَةَ نَسَلَهَا

خَفَلْتُ لِإِسْمَاعِيلَ بِخَتَمِ الزَّمَانِ (تَرَاهُ يَفْتَحُ الزَّمَانُ ؟)

خَفَلْتُ بِخَفَلِي بِهِ الْمَكَانَ - وَقَبْلَ إِسْمَاعِيلَ جَاءَ وَقَبْلَ هَلَبٍ - ضَبْرُهُ
مَلَأُوا الْمَكَانَ

وَمَلَأَ وَأَغْنَى يُؤَاكِلُ بِمَضْيَا

بِمَضْيَا ، وَيَأْكُلُ بِمَضْيَا

بِمَضْيَا - وَبِخَطِّ الْكَلَامِ :

- خَفَلْتُ يُوَزَعُ وَزْنُهُ

فَرَحًا بِفَصْلَةِ تَقَامٍ

- الْأَطْلَسُ الْمَرْبُوحُ جَسَدُهُ

نَعَامَةٌ هَلَبَتْ نَعَامَةً

لَا هَالِبٌ إِلَّا / سَرَجُ حَصَانِهِ

ذَهَبٌ ، وَجِبْهَتُهُ هِمَامُهُ .

- مَنْ أَنْتَ ؟ مِنْ أَمِيَّةٍ ؟ (٢٣)

- لَا ، لَسْتُ مِنْ أَمِيَّةٍ .

- مَنْ أَنْتَ ؟ عَاشِمِي ؟ (٢٤)

(١٦) هِيَ بَنُ يَا آلَهُ

لَا شَيْءَ يَقْدِرُ أَنْ يَرْجُمَ بِحَرِّهَا

وَالْأَمَةُ انْصَحَرَتْ وَذَابَتْ

فِي جَدُولٍ وَخَلَّ يَسِيلُ يَلُوبُ فِي هِيَ بَنُ ي -

يَا شَمْسُ ، يَا قَدَمَ الْهَلَبِ ، تَرَكْتَ لِيْلِكَ هَتَمًا

وَنَسِيَةً -

(١٧) كُجَحُكَ - يَسَنَ حَرَابَةٍ

هَلُمَّ الْبَيُوتَ لَكِي يُقِيمُ حَصُونَهُ

(١٨) كُرْزَلَارُهَا - قَالَ أَمْوَالُ الصَّنَاجِقِ لِلْأَمِيرِ

أَخَذَ السِّيَابَ وَاشْتَرَى

نَعِيْنَهُ بِالْمَالِ / فَرَّهَادَ خَلِيفَتِهِ الصَّغِيرِ

(١٩) جَاوَزُوا يَأْخِرَ مِنْ نَبِيٍّ - جَاوَزُوا بِأَرْجُلِهِمْ ، وَجَاوَزُوا

بِأَنْوَالِهِمْ : حَكَمَ بِهِ طَوْنَانُ أُنْقَى -

(٢٠) حَمَلٌ / وَنَشَرَتْ كُلَّ جَمْعَةٍ سُلَاقَةٍ جِهَا مِنْ جَوْفِ قَيْتٍ -

(٢١) رَيْدٌ . . / وَإِسْمَاعِيلُ يَهْتَوِي

جَيَّاتُهُ تَجْتَرُّ قَوَانِمَهَا وَتَسْكَبُ رِيْدَهَا

مَرْتِيَّةٌ -

وَالْأَرْضُ تَدْخُلُ فِي الشَّعَالِ الْمَطْلُ / نَبِيهَا

هِيَ بَنُ ي -

(٢٢) « وَهِيَ مِنْ أَمِيَّةٍ هُنِيَانَا

وَهَانَ عَلَى اللَّهِ فَقْدَانَا . »

(٢٣) « بَنِي هَانَسَم ، حُودُوا إِلَى تَعْلَابِكُمْ

فَقَدْ صَارَ هَذَا التَّمَرُ ، صَابَحًا يَلْزَمُ

إِذَا قَلْتُمْ : رَهَطُ الْبَنِي عَمَدُ

فَإِنَّ التَّصَارِي رَهَطُ حَمِيْسٍ بِنِ تَرْيَمِ ،

تجليات الحداثة في التراث العسري

محمد عبد المطلب

يبدو أن مصطلح (الحداثة) كان وما يزال له أهميته وخطورته في تاريخ الحركة الفكرية ، ول كل مرحلة جديدة يمر بها مجتمع ما ، تطرح طبيعة الحداثة بهذه المرحلة ، وتتابع التساؤلات عن حدودها المعرفية ، لكي يكون للواقع الأدبي خصوصاً ، والواقع الفكري والحضاري عمومًا ، وجوده المدرك من خلالها

ولا يمكن الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلا إذا انفتحنا على الرؤى السابقة التي تمثلت في تراثنا القديم ، حيث كانت تواجه مفكرينا القدماء لها بجهود مكثف وسيلة لإبراز تجلياتها ، ومعالجة قضاياها . وربما كانت تجاربهم مع منطلقاتها ومنجزاتها صالحة اليوم كأساس أولي لبحثها مرة أخرى في ضوء متغيرات عصرنا بكل أبعادها الحضارية ،

وطبيعة الرؤية القديمة لمصطلح الحداثة تمحورت حول ثنائية تقابلية تضعه في مواجهة مع (القدم) ، ويكاد يأخذ هذا التقابل طبيعة اللزوم ، فلا يقال حدث - بالضم - إلا مع قديم ، كأنه اتباع^(١)

فالحداثة تمثل نصياً للماضي وتعلقاً بالحاضر ، وخروجاً من المعتاد إلى غير المعتاد ، ومن المعروف إلى غير المعروف ، حتى تصل بالأمر المبتدع في جانبه المدحوح والمذموم ، فهي الجدة بديهة ؛ يقول ذو الرمة :

استحدثت المركب عن أشياهم خبراً
أم راجع القلب من أطرافه طرب^(٢)

وهي الجدة في جانبها المعنوي والمادي . واستحدثت الشيء في المعنويات بتصل بالشخص الحديث . « قال الطرماح :

ظمائن يستحدثن في كل موقف
رهنا وما يحسن لك الرهائن^(٣)

كما أن استحدثت الشيء في الماديات يتصل بالحديث والحدث في أن واحد ؛ فأقول : « استحدثت الأمير قرية وفتاة . واستحدثوا منه خبراً ، أي استفادوا من خبراً حديثاً جديداً^(٤) . وتعتمد هذه الجوانب يربط مفهوم الحداثة بما يمكن أن نتصوره من وجود

توقع مهم للمجهول البعيد أو القريب . ولا يمكن أن يكون هذا التوقع تحقق فعل إلا بتحديد الشروط أو المقدمات التي ينتج عنها تحمل هذا المجهول في صورة تغير وتبدل ، ليس بالضرورة تغيراً كلياً أو تبديلاً شاملاً ، ولكنه اتصال من المعلوم الكائن إلى المجهول الذي سوف يكون . ومن هنا يكون للحتمية العلمية مدخل ، ليس في تحديد الشروط فحسب ، ولكن في تحديد النتائج أيضاً . واعتقد أن هذه الحتمية تتيح لك أن تقول إن القديم سوف يستمر في أداء دوره ، ورغم أن بعض ما فيه سوف يستقط في الطريق . سوف تبقى من القديم بقية صالحة تصبغ (الحديث) بصبغة القومية ، وتعطيه كثيراً من أصالته .

ولا يمكن بحال تحديد ملامح الحداثة إلا بتعرف مكونات القدم تعرفاً دقيقاً ؛ فهو بحدوده اللغوية يعطيان اليقين على وجود

الإلحاح على ظواهر معينة ، أو - بمعنى آخر - التراكم الكمي لفترة معينة في ظواهرها الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية ، وكلها أمور تأخذ من الزمن طبيعته المتجددة المتحركة ، ثم تزيد على ذلك بتكثيف تراكماتها في لحظة معينة . وقد تكون هذه التراكمات في جانب الحسن أو جانب القبح ، ولكنها في كلا الأمرين تصنع ما نسميه بظواهر الحدائق .

لهذا نجد أن الرواة القدماء كانت لهم نظرة خاصة في فهمهم للحدائق ، تعتمد على وضعها في طرف مقابل للقدم ، ثم ربط هذا القدم بالإطار الزمني لتراكمات مميزة في النواحي اللغوية أولا ، ثم النواحي الفنية ثانياً . وبما أن هذه التراكمات قد أخذت شكلاً مختلفاً بعد نزول الإسلام ، فإن المقابل القديم لها يكون (العصر الجاهل) على أساس أن ما بعد الإسلام يمثل ظواهر (الحدائق) .

والامتداد الزمني لا يكفي وحده في هذا المجال ، بل لا بد من ارتباطه بظواهرها طبيعة التسلسل والترابط ، مع احتوائها على علاقات شرطية هي - لمن ينظر إليها أن يخرج منها نتائج محددة ، تتسع لتغطي مساحة للموجود المادي والمعنوي .

ومن هنا تصبح مسألة التعصب لحقبة زمنية دون أخرى في حاجة إلى إعادة نظر - كما يقولون . فنظرة الرواة إلى حقبة الجاهلية وصدر الإسلام فيها كثير من التقدير والاحترام ، وربما الفطنة أيضاً ، لكن التأمل في أسباب ذلك يدفع إلى السطح بقضية أخرى لا صلة لها بتقديم أو تحديث ، وإنما تتصل بما يصلح للاستشهاد به في مسائل اللغة ، وما لا يصلح لذلك .

فالعرب الذين يتكلمون العربية ولا يخالطون أحداً من يتكلم بغير لغتهم ، هم الحجة في مسائل اللغة ، على عكس من خالطوا غيرهم من العجم ، ففسدت لغتهم بالمخالطة ، فلا يستدل بكلامهم . ولما كان العرب المتقدمون قبل الإسلام وفي الصدر الأول منه لم يخالطوا غيرهم - في الأكثر - كانت أقوالهم في اللغة حجة . ثم لما تغير الأمر ، وصاروا يخالطون بالدولة بخالطون غيرهم ، لم يستدل عند ذاك بلغتهم . ولهذا نجد رجلاً كأي عمرو بن العلاء يهيب جريراً والفرزدق بسطوط ملأهما في الحضر ، ويطل الرواة الاحتجاج بشعر الكهنت والطرماح ، لأنها كانتا حصريين^(١) .

مسألة الزمن لا تؤثر هنا إلا بمقدار تلازمها مع الإطار الاجتماعي والثقافي لهذه البيئة ، حتى إنه « لو فرضنا اليوم أن في بعض القفار النائية من العمارة قوماً من العرب لا يخالطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن مثلهم ، وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقوال المتقدمين وإن كانوا محدثين »^(٢) . ويدير ابن سنان الخفاجي جواراً ممتد مع من يصور أن مجرد الإطار الزمني وحده كاف في حكم الحدائق أو القدم ، وكاف - من ثم - لتفضيل أحد الطرفين على الآخر

المقابل ، حتى لو لم يكن له وجود ملموس ، وما علينا إلا محاولة استكشافه عبر أبعاد الزمان والمكان ؛ وهي أبعاد لها طول وعرض وعمق ، والعلاقة بينها علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء ، أو علاقة شرطية يكون فيها (القدم) شرطاً (للحدائق) . وربما لهذا جاءت استكشافات الرواد الأوائل في شكل قضايا يحتاج فيها المحدث إلى الاتصال بما سبقه ، وإلى ترديده بالرواية ، والإلحاح عليه بالجمع . وعلة ذلك - كما يقول القاضي الجرجاني - أن المطبوع الذي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق لرواية إلا السمع . وكانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شمر بعض ؛ فكان زهير رواية لوس ، والمخبط رواية زهير ، وأبو ذؤيب رواية ساحل بن جوير ، فبلغ هؤلاء في الشعر حيث نراهم^(٣) .

٢

إن الزمن واحتواءه - بالضرورة - على وضعية الماضي والحاضر والمستقبل ، يسمح لنا بالقول بأن الحدائق في تجلياتها تتصل على نحو من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية لهذه الأزمنة الثلاثة . ذلك أنها تقوم - كما قلنا - على اختراق الحالوف وصولاً إلى الأمر (المبدع) .

وإذا تفاعلت أبعاد الزمان مع غيرها من العوامل الأخرى في حركة مؤثرة - وهو أمر حتمي - فإن التغير يستحيل إلى واقع ، اعتماداً على حركة تلقائية تستهلك المقدمات الشرطية ، وصولاً إلى النتائج المرتقبة في شكلها الذي تتوقف عنه ، وإن كان هذا التوقف أمراً موقوتاً ، توقعاً لانبعاث مقدمات جديدة .

والواقع أن تحرك الزمن إلى أمام يجعل الإنسان كذلك في حركة موازية يحاول فيها أن يوائم بين حركته وحركة الزمن ، فلا يسبق زمنه ولا يتأخر عنه ؛ وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويعمل من وسائله وخطاته عناصر تكامل تزيد التصاقاً بزمنه الحاضر .

ومن أجل ذلك يبذل الإنسان جهداً ذكياً مدبراً في اجترار مخزونه التجريبي بالتداعي ، ثم يعود ليشكله وهذا الحاضر أولاً ، وترقباً للآتي ثانياً .

وليزداد التوهم ، لا يكتفى الإنسان بهذا الاجترار ، بل يحاول إيجاد أشياء ربما لم تكن موجودة سلفاً ، أو يكشف عن أشياء ربما لم يرها من قبل . وهو في ذلك قد يستخرج من مخزونه بعض الصور القديمة ثم يلبسها ثوباً يصبغ من مشاعره الخفية ، استجابة لما يلمح عليه من نسق لـ « أحيانا : ماذا يصنع ؟ وكيف يحقق التوازن داخل أبعاد الزمان والمكان التي تتحكم في شروط الممكن ، وتربط الأسباب بمسبباتها .

وعندما نعرض للزمن وأثره في تحديد مفهوم الحدائق ، لا نعتني بذلك التابع التاريخي الذي تسجله ، وترقب به أحداث الحياة ، فإن هذه نظرة محدودة ضيقة ؛ وإنما نعتني بالدروجة الأولى عملية

يكون الشاعر قديماً في الزمن ، ولكن تساؤله فنياً قد يجعله بين المحدثين . فابن رشيق يرى عشرة شاعراً محدثاً عندما يقول :

(هل عاشر الشعراء من متردم)

لأن ما قاله يدل على أنه كان « بعد نفسه محدثاً قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ، ولم يغادروا له شيئاً »^(١٢) .

الثاني : موقف اللغويين والنحاة في اعتبار الزمن حداً فاصلاً بين المحدث والقديم ، مع دبطه بالظروف الحضارية التي اتصلت بهذا الزمن . وليس ذلك إلا حرصاً على إحكام الحدود التي يجب أن تحيط بلغة « الاحتجاج » ، حتى قال الأصمعي : إنه جلس إلى أبي عمرو عشر حجج فلم يسمعه بفتح بيت إسلامي^(١٣) .

ويبدو أن معظم الرواة كانوا على « مذهب أبي عمرو وأصحابه ، كالأصمعي وابن الأعرابي ، أعنى أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ، يقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم به بأن به المولدون »^(١٤) .

والحرص الشديد على لغة الاحتجاج جعلت بعض الرواة يفتنون من الشعر الإسلامي موقفاً متشدداً على الرغم من قربهم من الجاهلية ، فالأصمعي يقول عن الكميث إنه « جرماني من جرماني الشام ، لا يحتج بشعره »^(١٥) .

وعندما يتشدد إسحق الموصلي :

هل إلى نظرة إليك سبيل
فيروى الصدى ويشفى الغليل
إن ما قبل منك بكثرة حسني
وكثير عن يحب القليل
يقول له : لمن تشدن ؟ فيقول : لبعض (الأعرابي) ، فيقول : هذا والله هو الدياج الخسرواني ، فيقول : فإنها ليلتها ، فيقول : لا جرم - والله إن آثار الصعة والتكلف يسرن عنهما^(١٦) .

ومثله في ذلك ابن الأعرابي الذي يسعه أن يعمد بشاهد يضمه إلى شواهد ، ويسرع إلى طلب ثبوته ، طلب منه أنه يتنى إلى تلك المرحلة الزمنية الأثيرة لديه ، فقد أنشد أرجوزة أبي تمام :

وما ذل حلت في هذه
فطن أن جاهل من جهله

على أنها لبعض (الأعرابي) ، فاستحسنها ، وأمر أصحابه بتلوينها له ، فلما علم أنها لأبي تمام ، قال : خرق خرق^(١٧) .

ذلك أن الزعم بأفضلية المتقدم زماً دون تحليل سوى هذا التقدم ، يرد عليه بادعاء مماثل ، وهو أن شعر المحدثين أفضل لتأخر زمانهم ، إذ لا فرق بين الادعائين . ثم ينقل الحوار من مستواه التجريدي إلى الساذج البراقة في عالم الشعر كأمريء القيس : فهل هو في الطبقة الأولى من الشعراء أو ليس فيها ؟

من قلنا إنه في الطبقة الأولى ، قيل : ولم ؟ وقد كان قبله جماعة من الشعراء معروفين ، أحدهم ابن خدام الذي قيل إنه أول من بكى الديار وقد ذكره امرؤ القيس بقوله :

هوجا على السطل المحيل لعلنا
نبكي الديار كما بكى ابن خدام

وإذا كان زمان أمريء القيس قد تأخر عن زمان جماعة من الشعراء ، فالواجب تفصيلهم عليه ، مما دامت الأفضلية منوطة بالزمن محسب .

بل إن طبقة أمريء القيس نفسها غير متساوية في زمان الوجود ، فالأعشى من طبقة أمريء القيس ، هل الرغم من بعد الزمن بينهما . وعليه فإن أي شاعر تفصل بينه وبين الأعشى المدة الزمنية نفسها التي بينه وبين أمريء القيس ، بعد في طبقتهما هذا الترتيب والنسق^(١٨) .

ثم يدقق ابن سنان في طبيعة الإطار الزمني وصلته بمفهوم الحداثة ، حيث يرى في هذا الإطار نوعاً من الإصباح المبهم ، فلا يصبح ضابطاً لمعيار الحداثة أو القدم ، كما أن نسبته تؤكد عدم صلاحيته . فإذا وجد إنسان في زمان أمريء القيس ، ووقف على شعره ، فهل يكون رأيه اليوم هو رأيه بالأمس ؟ فإن كانت الإجابة : نعم ، قيل له : ولم ؟ وأنت إنما تختاره اليوم وتفصله بقدمه . فإن كان حكمه في ذلك الوقت محدثاً عندك ، فحكمه حكم المحدث اليوم ، فـ « القديم كان محدثاً ، والمحدث سيصير قديماً ، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير »^(١٩) .

وتؤكد هذه النسبية كلما اقتربنا من بيئة النقاد والأدباء ، وبتعدنا عن بيئة اللغويين والرواة . فكل قديم هو محدث في زمانه ، بالإضافة إلى من كان قبله^(٢٠) .

ثم يظهر الفرق الرمزي حاداً عند رابو كأي عمرو بن العلاء ، فقد يستهويه ما في شعر المحدثين من حسن فني ، لكنه يقف أمام روايته حرصاً على طابع اللغة القديمة التي كانت همه وشغله ، فيقول : « لقد حس هذا المولد حتى هممت أن أمر صيانتا بروايته . يعني بذلك شعر جرير والفرزدق ، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمختصرين »^(٢١) .

وبمقارنة ماردته ابن رشيق بما قاله أبو عمرو يبين المارق بين موقعين

الأول : موقف النقاد والأدباء في اعتبار الزمن مسألة نسبية لا تكفي وحدها في تحديد ملامح الحداثة . وعلى هذا قد

(الكوفة) بزعم الكسائي ؛ فبما كان البصريون يدعون إلى العقل ويعلمونه في تنظيم مباحثهم نظماً مبهجاً ، جاء الكوفيون بدعوة مصادرة ، يكون الحكم فيها للسابقة لا للقاعدة العقلية ، فالأداء العربي في كل صورة هو النموذج الذي نحتضنه ، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب والحكم بشذونه ؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال^(٢١) .

وهذا المتنازع الشديد بين المدينتين جعل للغة القدماء أهمية بالغة . وهذه الأهمية ليست مقصورة على النماذج الأدبية الراقية محض ، بل جاوزتها إلى لغة التعامل المألوف ؛ فقد روى ابن أسباط عن شيوخه أن هارون الرشيد « جمع سيويه والكسائي ، فالتقى سيويه على الكسائي مسألة فقال : هل يجوز قول القائل : كاد الزنبور يكون العقرب فكانه إياها أو كأنها إياه ؟ فجوزه الكسائي على معنى : كأنه هي ، أو كأنها هو . وأباه سيويه ، فأحضر الرشيد جماعة من الأعراب الفصحاء كانوا مقيمين بالبواب ، وسألمهم عنها بحضورهما ، فصوروا قول سيويه ، ولم يجوزوا ما قاله الكسائي »^(٢٢) .

لكل هذا وجد بعض النقاد حرجاً عند روايتهم لأشعار من إسماعيل المحدثين ، فإذا ذكرهم رجل كالمراد احتز بقوله عقب ذكر الشاعر « وإن لم يكن بحجة ولكنه أجاد فذكرنا شعره هذا لجوده لا للاحتجاج به »^(٢٣) .

٣

إذا كان الزمن قد هجر عن الحركة الحفوية التي تفرز الحداثة ، فإن المكان يمثل المظهر الحسي الذي يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية ، سواء فيها يحصل باللغة أو الأدب ، أو فيها يحصل بالمعنى عموماً ؛ فكان حركة الزمن هي التي تعطي للحداثة استمراريتها ، وطبيعة المكان هي التي تعطيها عمقها وثباتها الذي قد يصل إلى حد الجمود أحياناً ، وإن كان هذا وذاك يرتبط بما جد على البيئة من فوق خاص يختلف تبعاً لاختلاف المكان وتقدم الزمان .

فالماثور أن تختلف المقامات والأزمنة والبلدان ، فيحسن في وقت مالا يحسن في آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره . وسجد الشعراء الحدائق تقبل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد ألا يخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة . وري استعمال في بلد ألقا لا تستعمل كثيراً في غيره ، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم وسواهم وحكاياتهم^(٢٤) .

ولعلنا ندحط هنا تردد كلمة (الأعراب) في معظم الروايات التي دارت حول رفض الرواة أو قبولهم لبعض الأشعار ، هل تحو بصرفها عن مسألة التعصب إلى مسألة الحاجة إلى الشاهد لشعري محض .

ولا شك أنه قد سيطر على هؤلاء الرواة واللغويين حرص شديد على تثبيت الظاهرة اللغوية على النحو الذي جاء به القرآن . ومن ثم كان لا بد من الوقوف أمام أي تحرك يسمح بنمو اللغة وابتعادها عن اللغة القرآنية ، وهو خطر أحسن به أبو عمرو عندما قال : « اللسان الذي نزل به القرآن ، وتكلمت به العرب على عهد النبي ﷺ ، عربية أخرى غير كلامنا هذا »^(٢٥) .

من هنا ازدادت الحاجة إلى اجترار النماذج اللغوية القديمة عند تفسير شيء من غريب القرآن ، أو الاحتجاج لتركيب نحوي فيه ؛ فـ « الشعر ديوان العرب » ، وبه حفظت الأنساب ، وعرفت الآثار ، ومنه تعلمت اللغة ، وهو حجة فيها لشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه ، وغريب حديث رسول الله ﷺ وآله وسلم ، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى »^(٢٦) .

وهكذا اكتسب الشعر القديم قداسة ووقفت حائل أمام تقبل الشعر المحدث ، لعجز أصحابه عن التحرك داخل نطاق لغة الاحتجاج ؛ فقد أنشد أبو عمرو قول امرئ القيس :

نظمهم سلكي وسلولجي
كرك لأمين على سابل

وقول الخارث بن حلزة :

زعموا أن كل من ضرب العبر قوال لنا وأنا الولاء

وقال : ذهب من يحسن هذا الكلام . ولهذا صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ، ولا يستشهدون به ، كبشار بن برد ، والحسن بن هانئ ، ودعبل الغناني ، وأحزابهم من فصحاء الشعراء والمتضمين في صنعة الشعر ونجده ، وإنما يرجعون في الاستشهاد إلى شعر الجاهلية ، وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التي أدركت المخضرمين ، وذلك لعدمهم بما دخل الكلام في الزمن المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول^(٢٧) . ويدعون الإلحاح على تثبيت الظاهرة اللغوية كان وراء عقلانية (البصرة) في درسها النحوي ، ومحاولة صبه في قوالب منطقة ، بحيث تحتوي (الكلام العربي) في استعمالاته الغالية ، وما خرج من هذه المنطقية حكم عليه بالشذوذ . وقاد سيويه هذه الحركة العقلية في قدرة مذهلة ، بلحظها في (الكتاب) في التعليل والاستدلال ، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج .

وفي مقابل هذه العقلية البصرية ، ظهرت حركة أخرى في

من خلال ارتباط الحداثة بالبعدين الزماني والمكاني ؛ فالحداثة يصنعها «المحدثون الذين شاركوا في الدار والبلد ، وجاورونا في العصر والمولد»^(٢٩) .

والواقع الحصارى الذي أفرز متغيراته جعل هناك حاجزاً في الأداة التعبيرية بين مرحلتين تلت إحداهما الأخرى . وليس من المقبول أن يروض المبدع لغة قديمة لأداء أغراض جديدة ، بل عليه أن يقوم بعملية انتقاء تحقق لهذه الأداة حداتها التي تقر بها من الإدراك الحسي والنفسى ؛ وإذا كان المعجم اللغوي يقدم للمتكلم مادة وميزة يختار منها كيف يشاء ، فإن طبيعة الحداثة جعلت الناس يختارون «من الكلام آية وأسهله ، وحمدوا إلى كل شيء ذى أساء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لعنت فاقصروا على أسلسها وأشرفها ، كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل ، فإنهم وجدوا للعرب فيه نحو من ستين لفظة أكثرها بشع شنع ، كالمشط والعنطط والمشتق ، والجسرب والشوقب والسهب والشوقب ، والطاط والطوط ، والفاق والقوق ، فنبذوا جميع ذلك وتركوه»^(٣٠) .

ويبدو أن الحضور المكاني في تجليات الحداثة جعل هناك تصورا لنوع من الجماعة للتأجج الأدنى ؛ فابن سلام يخص (شعراء القرى المصرية) بحدث مستقل في طبقاته ؛ «ومن خمس : المدينة ومكة والطائف والهمامة والبحرين»^(٣١) ، بل إن تقسيم الشعراء إلى طبقات ليس إلا تأكيداً لهذه الجماعة .

وتبعاً لذلك تأخذ الخواص الفنية طبيعة جماعية أيضاً ؛ فـ «أشعار قرش فيها لين يشكّل بعض الإشكالات»^(٣٢) . حتى في مجال التناول الفردي لبعض الشعراء ، نجد أن الحكم عليهم قد يكون من خلال التصور الجماعي للخواص الفنية مع ربطها بالبيئة المكاتبية ؛ فكثير شاعر حجازي ، ومكانته غير منكرة عند أهله ، لكنه كان مقصود الخط عند غيرهم . قدم على عبد الملك «فأنشده - والاحطل عنده - فقال له عبد الملك : كيف ترى يا أبا مالك ؟ قال : أرى شعراً حجازياً مقروداً لو وضعته برد الشام لأصعب»^(٣٣) . ومن هذا المنطلق نصه كان أبو عمرو بن العلاء «معبية بجرياً والفرزدق بطول مقامها في الحضر ، كما أطل البرولة الاحطجاج ببعض الشعراء لمكانهم في الحضر . وكان الأصمعي يقول : إن العرب لا تروى شعر عدي بن زيد وأبي حؤاد لأن ألفاظها ليست بمجدبة»^(٣٤) ؛ «وهدى بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، فلان لسانه وسهل منطقته ، فحتمل عليه شيء كثير ، وتخليصه شديد ، واضطرب فيه خلط ، وخطط فيه الفصل فأكثر»^(٣٥) . فالمعايير النقدية إذن لم تنفصل عن المكان ، وخاصة فيما يتصل باللغة التي تبدو الخواص

وطبيعة الظروف التي جددت على المجتمع العربي بعد الإسلام هيأت للمتغيرات أن تلعب دورها ، وتصبح بيئة فكرية لها ذوقها الخاص الذي يتقبل من اللغة والأدب ما يناسبه ، سواء كان هذا المناسب جديداً كل الحدة ، أو قديماً ، وسواء كان حسناً أو بعيداً عن أحسن . فقد اتسعت الممالك ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ، ومشا التأديب والتطرف ، واختار الناس من الكلام آية وأسهله وأحسنه سمعا ، وألطفه من القلب موقعا ، وأسلسه وأشرفه

وكان التجاوز في طلب التسهيل مدحمة إلى التسميع ببعض اللحن ، ومخالطة الركافة والمعجمة . وأعان على كل ذلك لين الحضارة ، وسهولة الطباع والأخلاق . وتأثر الشعر بكل ذلك ، فترق الشعراء ما أمكن ، وكسوا معانيهم اللطف الألفاظ ، فصارت إذا قيست بالقديم تبين فيها اللين ، فظن بها الضعف ، لكن معاودة النظر فيها من خلال المتغيرات المصاحبة تبين صحتها أن هذا اللين صفاء ورواق ، وأن ما كان معدوداً من الضعف رشاقة ولطف ، ومحاولة ردها للقديم تقتضي تكلفاً شديداً محمقاً ، ونصنعا منفرأ^(٣٦) .

والواضح من الفقرة السابقة أن الفاضل الجرجاني قد استوعب كثيراً من التجليات المحطة في مستويات مختلفة تتصل بالزمان والمكان والإنسان ، كما استوعب كثيراً من إرغيزات هذه التجليات بما فيها من صراع فوق سطح الأحداث أو تحتها ، وبما فيها من عناصر الثبات والجمود . أي أن الحداثة - عنده - استمرارية حية ، لكنه لم يدرك أن استمرار بعض عناصر الماضي نوع من الحداثة أيضاً . ومن ثم فإنه لم يتفهم تجليات أي تمام عندما ظن به محاولة الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل على توهم قبيح ، وتعسف ما أمكن ، ولو غفل في التعسف ، ومن ثم عد بديهة - برغم حدائقه - لونا من ألوان التعقيد ، حيث قاده ذلك إلى المعاني القامضة ، والأغراض الخفية ، وصار هذا اللون من الأداء لا يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر ، والحمل على القريحة^(٣٧) .

من هنا صعب على الجرجاني استيعاب إسقاطات أي تمام في مثل قوله :

جمجمة الأوصاف إلا أنهم
قد لقبوها جوهر الأشباه

وعد ذلك من جماليات الحداثة عليه ، حتى يروج همه إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوليس^(٣٨) ؛ وذلك على الرغم من أن ملامح الحداثة - عنده - تتمثل في قرب العهد وشدة الأس ، ومناسبة الكلام للطباع والمعدات ، لأن النفس بطبعها ألوفة للأقرب فالأقرب إليها^(٣٩) . وكذلك تتمثل ملامح الحداثة عنده

٤

لاشك أن الظواهر الإنسانية في المجالات المختلفة هي نتائج مناخ معين له طبيعة الانتظام ، وفي مجال اللغة والأدب يكون هذا المناخ أكثر انتظاماً وأشد تأثيراً .

وبما أن اللغة هي اللغة الأولية للأدب ، فإن العلاقة بينهما تصبح علاقة شرطية ترتب أحدهما على الآخر ، وتجعل انتقال الخواص بينهما انتقالاً متبادلاً فيه الأخذ والعطاء . وليس هذا ما جعل نظرة القدماء إليها لا تكاد تفصل بين ما هو من طبيعة اللغة ، وما هو من طبيعة الأدب ، وأصبحت ظاهرها بمثابة إقرانات تساعد على تجليات الحدائق ، مثلها - في ذلك - مثل الزمان والمكان إن لم نزد عليهما

وقد كان لبعض القوم من أهل اللغة ميل إلى خواص معينة في مستويات الأداء الفني أو مستويات الأداء العادي للكاتب . وقد تحكم هذا الميل في تقسيم النماذج الأدبية من خلال انتمائها للقدم أو الحداثة ، فنعلم من « ميلون إلى الرصين من الكلام الذي يجمع الغريب والمألوف ، مثل ابن عمرو بن العلاء وخلف الأحرار والأصمى . ومنهم من يختار الوحشي من الشعر كما اختار الفضل للمتصور من الفضليات » (٣٩) .

معنى هذا أن تجليات الحدائق يمكن متابعتها من خلال استعمال اللغة ، اختصاراً وتوزيعاً ، بالكشف عن نظامها داخل العمل الأدبي ذاته ، دون تعويل كبير على صاحب هذا العمل ، فتطور الاستعمال واستمراريته يسمحان بتحديد كثير من ملامح الحدائق في اللغة والأدب .

وقد تنبه ابن منان إلى هذا الإدراك المزدوج عندما ربط الحدائق بالذات مرة ، وبالنتائج الشعرية مرة أخرى . فمرر محاورته مع من يتصور للقدماء على المحدثين ، بطرح تساؤل لا حول رأيه في شعر امرئ القيس لو كان معاصراً له ، أهو كان رأيه فيه هو رأيه اليوم ؟ فإن أجاب بنعم ، قيل له : وكيف ذلك وأنت تختاره اليوم وتفضله بقلبه ؟ فإن كان في ذلك الوقت محدثاً عندك فتحكمه حكم المحدث اليوم . وإن قال : بل كنت أذهب فيه ما أذهب اليوم ، قيل له : فهل تأليفه على ما هو عليه أم تغير ما كان عليه ؟ فإن قال : تغير ، قيل : هو إذن غير ما ألفه امرئ القيس ، وهذا ما لا يقوله أحد . وإن قال : بل هو بحاله في الأكثر ، قيل له : فيجب أن يكون بحاله على صفة ، ثم يصبر هو بحاله على صفة أخرى من غير أن يزيد شيئاً ، وهذا يخرج عن المقول (٤٠) .

أما من يذهب إلى تفضيل أشعار المتقدمين من حيث سبقهم إلى المعاني والألفاظ ، فإن هذا يقال له : إن التقديم والتفضيل هنا إنما يكون لدواعي الشعراء وليس لشعرهم ، لأن أفضلية الشاعر بالنسبة إلى الزمن لا تقتضي أن يكون شعره أحسن .

الجمعية فيها أكثر وضوحاً ، ففى ضوءها يحكم على النتائج الفني بالرخص أو القبول . قال أبو حاتم للأصمى : « أقول في التهديد ، أبرى وأرعد ؟ فقال : لست أقول ذلك إلا أن أرى البرق أو أسمع الرعد » فقلت : فقد قال الكميت :

أبرى وأرعد بما يزيد
فيها وعيبك في بعضنا
فقال : الكميت جرم من أهلك الموصل ليس بصحة (٣٩) .

ومع إدراك الشعراء لارتباط القيم التيميرية والجمالية بالبعد المكاني ، ظهرت بعض محاولاتهم في الملازمة بين نتائجهم الفني والبيئة المكاني التي يتصلون بها ، فقد كان يصنع ذلك أبو تمام إذلالاً منه على علمه باللغة وبكلام العرب ، فيصعد إلى إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره في مثل قوله :

هَرُ السَّجَّارِيُّ بِأَيْخَرٍ
أَخْشَى لَهَا الْأَمْوَسُ السُّوْتَرُ
وقوله :

لَنْكَ أَتَيْتُ لَزَيْتٍ فِي الْغُلُوْدِ

« وهذا في شعره كثير موجود ، والبحتري لم يفسد هذا ولا اعتمده ، ولا كان له عنده فضيلة ، ولا رأى أنه علم لأنه يبدية منيج ، وكان يعتمد حذف الغريب الوحشي من شعره ليقربه من فهم من يمتدحه ، إلا أن يأتبه طبعه باللفظة في موضعها من غير طلب لها ، ويرى أن ذلك أنفق ، وأبلغ للمراد والعرض . وبذلك على ذلك أنه كان يكتفي بها عبادة ، ولما دخل العراق تكى أبا الحسن ، ليزيل المنهجية والأعرابية ، ويساوى في مذاهبه أهل الحاضرة ، ويقرب بهذه المكنية إلى أهل النباهة (٣٧) . وهل هذا يكون المعجم الشعري لكل شاعر مستمداً من طبيعة الواقع المكاني ، ومشروطاً بعوامله الحضرية . وهذا ما لاحظته ابن رشيق : فليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها ، والفقر ومياهاها ، وحر الوحش والبرق والظلمان والوعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس في الرقة عن تلك الصفات ، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلمها ليجري على سنن الشعراء قديماً : « والأولى في هذا الوقت - أي وقت ابن رشيق - أن يتناول الشعراء صفات الحمر والقيان وماشاكلها ، وما كان متلباً لها ، كالكتوش والفتاق والأباريق وتفاخ التحبات ، وياقت الزهر ، إلى ما لا بد منه من صفات الحدود والقنود والنهود ، والوجود والشعور ، والريق والشعور ، والأرداف والخصور ، ثم صفات الرياض والبرك والقصور ، وما شاكل المولدين ، فإن ارتفعت البضاعة فصفات الجبهوش وما يتصل بها من ذكر الخيل والسهوف ، والرماح والدرع ، والقسي والسبل ، إلى نحو ذلك من ذكر الطبول والبود ، والمجرفات والمجيفات » (٣٨) .

منها بأنف أن يقول لا أدري ، فيعدل إلى الطعن عليه « (٤٥) » .

أما أبو تمام فكان واضحاً في مذهبه غاية الوضوح ، يلتزم به عن وعي ، وذلك برغم أن الوعى الجمالى لم يكن قد نهياً تماماً لاستيعاب صياغته الطبيعية التى كانت المفارقة والتقابل أهم لوازمها ، فنسب إليه كثير من الإحالات ، حتى كان بعض النقاد يحسونه على أن يقول ما يفهم ، فكان يطالبهم بفهم ما يقول « (٤٦) » ، أى تقبل هذا الإطار الفنى الذى يتفق أو يختلف عما ألفه العرب . « والعرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظ ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرهما فى فصاحة الكلام وجزائته ، وسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القول » . وتلاحم الكلام بعضه ببعض « (٤٧) » . فإذا جاء شيء من الصنعة استطرفوا ذلك فى البيت أو البيتين ، أما إذا كثرت فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، « كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما ، وقد كانتا يطلبان الصنعة ويولعان بها » (٤٨) .

فهذه الصنعة البدعية مثلت حداثة تعبيرية أفاد منها بعض الشعراء فى الملاءمة بين ذواتهم وما يقولون من شعر ، ثم الملاءمة بين هذا الشعر وطبيعة الحياة الجديدة التى كانت المفارقة الاجتماعية والعكوبة أهم سماتها ، وأبرز ملامحها . وبجانب كونها حداثة تعبيرية كانت أيضاً تصوراً لموقف الشعراء من المادة التعبيرية التى أسلمتها إليهم لعنتهم . ذلك « أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ، ومن تقيهم وسلك سبيلهم ، لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثرت في أشعارهم ، فعرف في زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه » (٤٩) .

ويدقق ابن رشيق موقف الشعراء من هذا المذهب المحدث فيلاحظ أنه لم يكن فى الأشعار المحدثنة قبل مسلم إلا التبدل اليسير ، فهو فى منزلة زهير بالنسبة للمولدين من حيث إبطاء فى الصنعة وإجداثها ، أما تفتيق البديع والتفنن فيه فأولئك كانت هند بشار وابن هرمة ، ثم تبعها كلثوم بن عمرو والعناب ومنصور النمرى ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، وتبع هؤلاء حبيب الطائي والبحتري وعبد الله بن المعتز ، فأنتهى علم البديع والصنعة إليه ونهت به . وطبيعة التواصل بين القديم والجديد جعلت هناك مشابة بين أبي نواس والناسخ فى الحزاة والرشاقة وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك ، وبين بشار وامرئ القيس فى تقديمه على المولدين وأخذهم عنه ، حتى قالوا : إن بشاراً أبو المحدثين .

ومن ناحية أخرى تعقد المشابة بين بشار والأعشى لما بين شعرهما من كثافة الإيقاع ، حتى يجزى لمن يسمع هذا الشعر أن يخبر يشهد معه فى الوقت نفسه « (٥٠) » . ويعمل القاضى الجرجاني لشيوع هذا المذهب بأن البديع كان يقع فى شعر القدامى « فى البيت بعد البيت على غير عمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى

وطبيعة الأداء الفنى تحوى على مستويين لغويين : الأفراد والتركيب . والنظر إلى الأفراد لا يقتضى مزية لشاعر على آخر ، تقدم عنه لو تأخر . أما النظر إلى التركيب فهو الذى يقتضى المزية والفصيلة ، لأن لكل شاعر طريقة خاصة فى التأليف . فلو فرضنا أنه أخذ ما سبق تأليفه لشاعر آخر ، فإن هذا الأخذ لا يؤثر فيها ، بل يكون الأمر بمنزلة قصيدة شاعر يتحلها آخر ، فلا يقال إن الانتحال أثر فيها « (٥١) » . إنما يكون التأثير والتأثر عند المقارنة بين مستويين تركيبين بينهما تمايز فى الخواص الفنية . وهنا تبرز الحداثة معقودة بهذه الخواص - كما يرى الأمدى .

ذلك أن الإبداع الشعري يمثل - هذه - وثائق لأغراض فنية تسمح بعقد المقارنات والموازنات بين الشعراء . وإمكان هذه الموازنات فى ذاتها يؤكد أن الأصالة أمر نسبي ، لا تنحصر فى الإتيان بالجديد كل الجدة ، بقدر ما تنحصر فى التأليف على نحو جديد ، حتى ولو كان لأفكار قديمة .

فعندما يعرض الأمدى لأبى تمام والبحتري يرى أن اللسان منها وإن عد فى المحدثين زماناً ، فإنه كان هل نهج الأوائل فى شعره ونسق كلامه ، ولذا كان أشبه بأشجع السلس وأمثالهم من المطبوخين ، فهو يميل « إلى حلاوة النفس ، وحسن التحلن ، ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة ، وانكشاف المعانى ... » أما الأول « ... فهو شديد التكلف صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وتقصيره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستمرار البعيد والمعانى المولدة ، فهو بأن يكون فى حيز مسلم بن الوليد ومن هذا حذوه أحق وأشبه » (٥٢) .

وتسرب القديم إلى الجديد مثل - هل نحو من الأنحاء - مقياساً نقدياً ينظر به إلى الإبداع الأدبي وتقدر قيمته به ، كما صنع المبرد فى كثير من رواياته ، فقد كان ينظر إلى ما يصنعه الشاعر بما تسلمه من موروثه القديم ، وكيف وامم بينه وبين رؤيته الخاصة أو الذاتية . فابن مناذر - مثلاً - كان شاعراً حسن المراثى حلواً التأبين ، وه كان رجلاً عالماً مقدماً شاعراً مقلداً ، وخطيباً مسجعاً ، وفى دهر قريب ، فله فى شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه ، وحلاوة كلام المحدثين بعصره ومشاهدته « (٥٣) » .

وعندما تضيق رؤية الناقد عن إدراك هذا التواصل بين القديم والجديد ، لا يجد أمامه مفر من الرغص ، أو التحفظ فى بعض الأحوال . ومن هنا لم يجد أبو تمام قبولاً ، أو لنقل إن البعض لم يستطع استيعاب هذا النمط الجديد فى الأداء حتى اتهم الشاعر بالثرثرة ، ومشابهة شعره للمخطب ، وحتى قال عنه ابن الأعرابي : « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل » (٥٤) .

ولا شك أن ابن الأعرابي كانت له دوافعه الخاصة التى حالت بينه وبين هذا المذهب المحدث فلم يقبله لغرابته ، « لأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه ، فكان إذا سئل عن شيء

يطلب المعنى ولا يبالى باللفظ ، حتى أنه لو تم له المعنى بلفظة بطنية لأن بها^(٥٤) .

أي أن الحاجة التعبيرية قد تتصل بالمحدثات في اختيار اللفظة ، مثلها في ذلك مثل الحاجة التوصيلية للفهم والإفهام .

٥

وبما أن الألفاظ لها إطارها الوصفي ، فإن تجليات المحدثات تكون أعمق في المعاني ، أي فيما يصنعه المبدع من تعليق ألفاظه بعضها ببعض على نحو يجسد حركته الداخلية ، أو ما يمكن أن نسميه بالكلام النفسي .

فشعراء الصدر الأول للإسلام زادوا على معاني القدماء والمخضرمين ، ثم كان في طبقة جرير والفرزدق من التوليدات والإبداعات العجيبة ما لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة ، ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهل ولا مخضرم ولا إسلامي^(٥٥) .

ومن المدهش أن تكون تجليات المعاني المحدثات جامعة للتقابل بين الوضوح الشديد الذي يقترب من فهم العوام ، والغموض الغني الذي يصل إلى درجة الإسقاطات والرموز . فابن وكيع يرى أن أشعار المولدين تروى لما اتسمت به ألفاظها من العلوبة والرقّة والحلاوة ، ومعانيها من قرب المألوف ، فلو أن المحدثين اصطنعوا لغة القدماء ومعانيهم ما قبلها الناس ، ولا سيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر وما قاربه ، وإن كتبت أشعارهم لقربها من الأفهام ، وأن الخواص في معرفتها كالعوام^(٥٦) .

وفي المقابل قد يكون المعنى المحدث داخل في حدود العموص الذي يحتاج إلى تفسير بقراط وثأويل لأرسطوليس .

ولا يرجع الاختلاف والنباه في المعاني المحدثات إلى ذوات الشعراء فصحب ، بل يرجع - أيضاً - إلى تباين التأثيرات الحضارية التي يخضعون لها ، فالمحدثون أكثر ابتداعاً للمعاني ، وألفظ مأخذاً ، وأدق نظراً . . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامي في زمانهم ، وداراً عالم يره المتقدمون ، وقد قيل : إن الله تفتح الله^(٥٧) .

ويقدم قدامة بن جعفر ملاحظة دقيقة تتصل بابتداع المعنى ، إذ يرى أن هذا الابتداع لا يستوجب حسناً أو قبحاً ، بل إن الجودة أمر ذاتي ، فلا يقال إن هذا المعنى جيد إذا قاله الشاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله ، فهذا غير مستقيم ، بل يقال لما جرى هذا المجرى : طريف وغريب ، إذا كان فرداً قليلاً ، فإذا كثّر لم يسم بذلك .

وه غريب وطريف ، هما شيء آخر غير حسن أو جيد ، لأنه قد يجوز أن يكون « حسن جيد » غير طريف ولا غريب ،

المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة والنطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسيء ، وعمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط^(٥٨) .

فالبديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول ، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية ، كما يجعل من الإيقاع التكراري طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعاً . وهو - بذلك - يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية ، حيث يخضع عليها طابعاً رمزياً ومكاتب في آن واحد ، وذلك يحتاج - بالطبع - إلى مهارة حربية ، وحيرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر إلى المتلقي .

ولا شك أن هذه الظاهرة البديعية أصبحت نجد - بالإلحاح عليها - نوعاً من القبول ، ثم الإعجاب والاستحسان ، حتى استقرت علامة مميزة لتجليات المحدثات .

وقد أقبل المجتمع الفني والأدبي عليها « لسترشح من أخبار المتقدمين وأشعارهم » فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له ممنوه . وقد قيل : لكل جديد لذة ، والذي يستعمل في زماننا إلى هو أشعار المحدثين وأشعارهم^(٥٩) .

وإذا كان (التركيب) أقدر على إبراز تجليات المحدثات ، فإن (الأفراد) يتصل بذلك على نحو من الأنحاء بذلك أن المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوي ، بل تكون له دوافعه الجمالية التي تعلف هذا الاختيار الذي يتم من وهي وقصد ، فتراه في الاعتبار التي تتعلق بينته الجمالية من ناحية ، وتراه في الاعتبار التي تتعلق بعملية التوصيل من ناحية أخرى .

فالمعملية التوصيلية قد تدعو إلى وقوع الاختيار - أحياناً - على معجم غير عربي ، إذ لا تكون الكلمة محكية عن العرب ولكن لا مانع من استعمالها ، لأن العرب تستعمل كثيراً من ألفاظ المعجم إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن ، وإتمام القافية ، وقد تتجاوز ذلك إلى استعماله مع الاستثناء عنه ، كما سموا (الحمل) برقاً ، مع كثرة أسماء الغنم عندهم . . . فليس يحظر على الشاعر الاقتداء بهم في أمثال ذلك إذا احتاج إليه . أما المحدثون فقد اتسموا فيه حتى جاوزوا الحد لما احتاجوا إلى الإفهام ، وكانت تلك الألفاظ أغلب على أهل زمانهم ، وأقرب من أفهام من يقصدون إفهامه . وقد أفرط أبو نواس حتى استعمل (زمرقة) و (بلزبندة) و (باريكسة) ، وغير ذلك . فإن كانت اللفظة مسموعة من العرب على ما حكاه أبو الطيب ، فقد زالت الكلفة ، وإن لم تكن محفوظة فيما روينا من أمثالها من العرب والمحدثين يعتزرونه ، ويقوم بحجته^(٦٠) .

وقد لاحظ ابن الرومي في بعض تظلماته أن أبا تمام كان

وطريف غريب غير حسن ولا جيد . فأما « حسن جيد » غير غريب ولا طريف ، فمثل تشبيههم الدروع بحجاب الماء الذي تسوقه الرياح ، فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعالى الشعراء إياه قديما أو حديثا . وأما « غريب وطريف لم يسبق إليه » ، وهو قبيح بارد ، فمثل الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرء فيها (٥٨) .

يبدو أن تجليات المعاني المحدثه تأتي - غالبا - فاتحة للصورة الشعرية ، والتشبيه أقدرها على نقل هذه التجليات ، فالعص تسند صورها من خلال ما يعتورها من ضعف أو قوة ، ومن صجر أو قلرة . وكل ذلك مرتبط بإدراك الخواص لما يحيط بها ، فوصف الإنسان لما يراه أصوب من صفته لما لم يره ، وتشبيه ما هائن بما هائن أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر (٥٩) .

ولست التجليات مقصورة على هذا التناسب بين المدركات الحسية ، وإنما ترجع أيضا إلى التقابل الداخلي لحركة المعنى عند المبدع ، فمن خلاله يسقط على الأشياء حوله صورا (محدثة) يستمد منها هذا المدرك الحسي .

وكثيرا ما نخطئ عندما نعتمد على تبريرات المبدعين لتفسير مواقفهم الفنية ، فهم - في الخالب - يبحثون عن أقرب الظواهر التي تساعدهم على إضفاء الشرعية الإبداعية على ما يقولون ، ول حين أن تحرى العوامل الداخلية يكون أقرب إلى الصواب في إدراك أبعاد هذا الإبداع ، وبخاصة في الصورة التشبيهية

لقد زعم ابن الرومي بالتقصير لعجزه عن مجازة ابن المعتز في تشبيهاته - مع أنه أقدر منه - في مثل وصفه الهلال بقوله :

فانظر إليه كزورق من فضة

قد أظفك حولة من صنبر

وقوله :

كان أقر يوبها والشمس فيه كالسنة
مدهن من ذهب فيها بظاها خالصة

فرد ابن الرومي بأن الله لا يكلّف نفسا إلا وسعها ، فأبى المعتز بصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء ، أما هو فيقول ما يعرف ، وما يقع عليه ، كقوله في صفة الرقاقة :

ما أنس لا أنس حبلزا صررت به

بمحر الرقاقة وشك للبحر بالبحر

ما بين ربيها في كفه كسرة

وبين ربيها زهراء كالقمر

إلا بمقدار ما تشدح دائره

في صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

ولا يقبل ابن رشيق هذا التبرير من ابن الرومي ، وإنما يعود بالصورة إلى حركة المعنى الداخلية عند الشاعر ، لأن الذي لا شك فيه أن ابن الرومي قد رأى مألوه ابن المعتز ، وإنما

تتمحورت اهتمامات الأخير حول البناء التشبيهي في ذاته ، فنظر إلى ماعون بيته وأثائه فشبّه به ، أما الأول فقد اتصلت حركته الداخلية بمتطلبات الحياة ، وهموم المعيشة ، على نحو جعله يمدح هذا ، ويهجو ذاك ، ويعاتب تارة ، ويستعطف أخرى فالوقوع على الصورة التشبيهية - في ذاتها - لا يكاد يحقق له الهدف الذي يسعى إليه ، والذي من أجله يقيم بناءه الشعري (٦٠) .

وتكاد تكون الصورة التشبيهية في إطارها الموروث ذات أنماط محددة يمكن ردها إلى ازدواجية (الحدائث والقدم) ، فالحدائث تطرح ما كان من جنس تشبيه العمامة للطرماح وصفة الثور الوحشي له أيضا ، وصفة مفارز ريش النعام إذا أمسرت للشماخ ، ومثل بيت العنكبوت عينا تمتد من لغام الناقة تحت لحبها في شعر الحطيط ، وتشبيه الدباب بالأجنم ، ولحن الغراب بالجمل لعترة ، وأشباه هذا مما انفردت به الأصراب والبادية ، كمافرادها بصفات النيران والفلوات الموحشة ، وورود مياهاها الأجنة ، وتصف طرقاتها المجهولة .

ثم تتداخل الحدائث والقدم في صفات الجيوم ومواقعها ، والسحب وما فيها من البروق والرهود ، والغيث وما ينبت عنه ، ويكاد الحمام وما يحصل به (٦١) .

ثم تتجلى الحدائث على أفراد في مثل قول بشار :

كان فؤاده كسرة تشزى حذار الين إن تقع الحذار
بروحه السرار بكل أمر عفاة أن يكون به السرار

وقول عباس بن الأحف :

أحرم منكم بما أقول وقد نال به العاشقون من هشقوا
صرت كأن قبالة نصبت نضى للناس وهي تحترق (٦٢)

وتبدو محصلة الصورة التشبيهية وكأنها جماع تقاليد فنية لما تعييه البيئة للشاعر ، مع ملاحظة التأثيرات الخاصة برؤيته للعالم ، التي يكون المتلقون بسبيل تقبلها وإصغاء صفة الشرعية عليها .

وإلى أن يحدث ذلك للصورة وتجلياتها في المعاني ، يظل هناك حاجز عقل ونمسي يحجبها عن كثير من المتلقين . وقد سئل أعرابي استمع إلى قصيدة أبي تمام :

طلل الجميع لقد عفوت حمدا وكفى على رزئي بذاك شهيدا

كيف ترى هذا الشعر ؟ فقال : فيه ما أستحسنه ، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله ، فلما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا ، ولما أن يكون الناس جميعا أشعر منه (٦٣) . وليس هذا

ذهنية شعرية لم توافق النمط الموروث فأصبحت حقائق لأشياء باطنها كظواهرها ، وتجلت هذه الحقائق في صورة يتربعها الشعراء من المدرك الحسى حولهم ، بما فيها من الكشف والخفاء ، وما فيها من التصريح والرمز ، فكانت الشعراء تجري على قريش من هذا كما يقول الفاضل الجرجاني - وحتى استرسل أبو تمام ومال إلى الرحمة فأخرجته إلى التعدي ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة» (٦٧) .

وتبدت هذه التجليات في كثير من ألوان الأداء التي ربح الشعراء يرددونها من قصيدة إلى أخرى ، والنقد والدرس يتابعونهم ويروونها ويسمونهم (غلو) مرة ، و(مبالغة) أخرى ، و(إعراط) مرة ، و(تفريط) أخرى . وكان تجاوز الإطار العقل هو المكون الأساسي للمذهب المحدث ، حتى قال ابن رشي : ولو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء» (٦٨)

ولأمر ما انتهت حياة كثير من الشعراء المحدثين نهاية مأساوية ، فيها اتهام بالزندقة والإلحاد ، والفسق والعجور ، والحق والخلاعة ، والمروق على السلطة الدينية والدينية ، وكان في مقدمة من اكتوى بهذه النهاية بشر أستاذ المحدثين (٦٩)

لاشك أنه قد سيطر على الشعراء تصور سابق لإمكان تنظيم الإطار الخارجى أو الشكل ، ولاشك أيضا أن تجليات الحدائق اتصلت على نحو ما بهذا التصور . ذلك أن التحاوب مع أى شكل إنما ينبع من حس جمالى لا ينفصل عن المصنوع ، وعدم انفصاله أكسبه طبيعة متغيرة تبعا لتغيرات العصر من ناحية ، والخصوصية التجريبية من ناحية أخرى . وهل هذا لا يكتسب أى تشكيل سابق أحتية في التفوق على التشكيل اللاحق ، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتواء مصورها ، دون مجال لمداصلة بينهما .

وعلى الرغم من ذلك ملحظ لحظة البناء الشعرى وكأنها حشر مقدس نتيجة للإلحاح عليه من شاعر إلى آخر ، ومن مرحلة إلى أخرى .

ومع تجليات الحدائق يحدث اهتزاز لقداسة هذا النمط الموروث ، فلا ندهش عندما نجد ابن قتيبة وكأنه يبت دعوة حمية من خلال تعرضه لباء القصيدة الشعرية : «فليس لنا حشر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، صفت على منزل عامر ، أو يركب مشيد البلاء ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاقل . أو يرحل على حمار وبعض ويصفها ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبات الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأنوارى

الأهراء وحده الذى لم يستطع استيعاب حدائقه أبى تمام ، بل شاركه في ذلك بعض النقاد ، كالأملى الذى يروى قوله :

ظعنوا فكان بكاي حولا بعدهم ثم أروعيت وذلك حكم ليبد
أجد بجمرة لوحة إطفائها بالدمع أن تزداد طول وقود

ويعلق عليه بحوما علق الأهراء ، فهو «خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ، لأن من شأن الدمع أن يطمس العليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو في أشعارهم كثير موجود يحى به هذا النحو من المعنى» (٧٠) . ولم يسلم كثير من المحدثين من هذه الصغور النقدية التي حاولت التصدي لتلك المعاني المحدث ، مخفة - عن وهى أو بدون وهى - ركائز التطور الحضارى ، والخبرات الجديدة التي اكتسبها الشعراء ، والإمكانات التي فتحتها المحدثون في تطويع أدواتهم التعبيرية لتسع لكل مضمون مستحدث ، بحيث يشبع حاجة عصره الجمالية .

وقد أفاد أبو تمام - كما أفاد غيره - من كل ذلك ، فتحرك كل شاعر لها في وقته وزمانه المناسب ، ولم يتقدم عنه ولم يتأخر . فكانت ظواهر التناقض والتقابل ، وكانت المحاكاة العقلية ، وكان الفهم الواهى والنمى العميق لتغيرات المجتمع ، يواز ذلك ويحاوونه خبرة ثقافة تيسر لصاحبها قدراً مناسباً من رياضة اللغة على أداء كل ذلك .

روى محمد بن قدامة أنه دخل على أبى تمام بفزاري وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما كاد يرى ، فوقف ساعة وهو لا يعلم مكانه لما هو فيه ، ثم رفع رأسه وسلم عليه فقال له : يا أبى تمام ، إنك لتنظر في الكتب كثيرا ، وتضمن الدروس فيها أصبرك عليها ، فقال : والله ما لي بلف غيرها ، ولا لذة سواها ، وإنى لخلق إن أنفقدتها أن أحسن» (٧١) .

وهذا كنه جعل من معانيه شيئا غير مألوف ، ومن صورته شيئا بعيدا عن الإدراك . وهذا المدرك البعيد حصره الأملى حصرا دقيقا في أنه جعل «لذهر أنفدتها» وهذا تقطع من الزبد ، وكأنه يصرع ويحل ويشرق بالكفر ويستم ، وأن الأيام تنزله ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح بدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفع ولا تضر ، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا أخرى ، والحدائق وهذا ، وجذب الندى المطروح - يزعمه - جذبة حتى حر صريحا بين قصائده ، وجعل للمجد بما يحقد عليه الخوف ، وأن له جسدا وكبدا ، وجعل لصروف النوى قدا ، وللأمن فرشا ، ووطن أن الفيت كان دحرا حاكيا ، وجعل للأيام ظهرا يركب ، والليالي كأنها هوارك ، والزمان كأنه صب عليه ماء ، والعرس كأنه ابن الرمان الألق» (٧٢) .

وهذا المسلك التعبيري أخذ أشكالا لا تكاد تتشابه أو تتوافق في إطارها العام ، وإن كان ذلك لم يجمع من وجود التباين المردى في جرائه الفكرية باتصاله بماهيمات الموجودات ، وانعكاس ذلك في

وكما كان التنظيم الشعري هو أساس البناء الشكلي لحركة المعنى داخل القصيدة ، كان أيضا أساس البناء الشعري لحركة الإيقاع ، وهي حركة قامت على أساس من التوفيق بين مظهرين له .

الأول : الإيقاع العروضي كما قنته الخليل بن أحمد .

الثاني : الإيقاع الصرفي الذي يحكم سبب الكلمة صوتيا

وفي تصورنا أن التوفيق بين هذين المظهرين هو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية تربطه بمبدعه . وفي تصورنا أيضا أن بعض تجليات الحدائث قد وجدت لها مدخلا في هذه الناحية الموسيقية ، وإن لم يكن لها ذلك الرضوح الذي لاحظناه ، فقد تبذرت بعض إشارات هنا أو هناك تدل على معاناة هذه العملية الإيقاعية ، وبخاصة عند شاعر مجتهد كإبراهيم .

وقد أثار مطلعهم (فدك انتب أربيت في الغلواء) كثيرا من الجدل ، وهاجهم معظم النقاد ، على الرغم من أن ألباط الشطر صحيحة فصيحة ، من ألباط العرب المستعملة - كما يقول الأمدى .

لكن ما يربنا هنا تلك الملاحظة الدقيقة لبعض علماء الشعر من أن الشاعر قد نظم كلماته دون أن يفرق بينها . ويبدو أن الشاعر قد صنع ذلك ليتحقق له التوفيق بين البناء الصرفي والبناء العروضي حتى صار قوله (فدك انتب) بمنزلة كلمة واحدة حل وزن (مستعملن) . ولعل هذا ما جعل الأمدى يقول : إن أبا تمام لو قال هذا الكلام في الأداء الثرى لما أخذ عليه شيء (٧٣) .

ويبدو أن ابن جني قد تنبه إلى هذا الملحظ في حديثه عن (أبيات الإعراب) : «فالبيت إذا تجاوز أمران : زيع الإعراب وقبح الزحاف ، فإن الجذبة الفصحى لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب وإذا كان الأمر كذلك ، فلو قال في قوله :

(ألم يأتك والأنباء تنمى)

(ألم يأتك والأنباء تنمى) لكان أقوى قياسا ، ألا ترى أن الجزء كان يصير منقوصا ، لأنه يرجع إلى (مفاعيل) (ألم يأت : مفاعيل) (٧٤) .

ويبدو أيضا أن هذا التوفيق كان يمثل مشكلة أكثر حدة مع تأخر الزمن نسبيا . ومن ثم كانت هناك محاولات تجديدية في استنبات أوزان جديدة ، بل في نظام الموسيقى الشعرية جملة فقد ذكر ابن جني أن بعض معاصريه كان يسمى بعض ألوان الأداء الثرى شعرا ، فقال : «أنشدني مرة بعض أحداثنا شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين في مثله ، غير أنه عندي أنا قواف مسوقة غير محشوة في معنى قول سلم الخاسر :

موسى القمر : غيث بكر : ثم انهمر

وانطوامي . أو يقطع إلى الممدوح منابت الترجس والأسى ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والحنوة والعرارة» (٧٥) .

فلا معنى لأن يورد ابن قتيبة هذه الأشكال الممكنة إلا لأنه أدرك فيها صورا وأشكالا هي أقدر على احتواء التجارب الحديثة ، أو هي - على الأقل - قادرة على أن تحتويها .

وربما تحولت هذه الدعوة الخفية إلى تصريح وإعلان عند ابن رشيق ، حين قرر أن من عادة القدماء «أن يذكر الشاعر ما قطع من المعاوز ، وما أمضى من المراكب ، وما نجش من هول الليل ومهوه ، وطول النهار وهجير ، وقلة الماء وغثوره ، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حق القصد وتمام القاصد ، ويستحق منه المكافأة . وكانوا قديما أصحاب خيام يتقلون من موضع إلى آخر ، فذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الدار ، فتلك دهرهم ، وليست كأهنية الحاضرة ، فلا معنى لذكر الحصري الدمار إلا مجازا ؛ لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجبل» (٧٦) .

والملاحظ أن تجليات الحدائث - في هذا المجال - بدأت بتأثيرات متدرجة وجهت الطاقة الماعلة إلى عملية إراحة جزئية لما هو متعارف عليه . وقد تبنت - من أجل ذلك - سلكا يلتزم على تنظيم أجزاء القول تنظيما شخصيا ، وإن كان غير منفصل عن الإطار العام ، حتى لا يفقد شريته . ومن ثم فإن محاولة (الأما) المبتكرة تأكيد قدرتها على تجاوز الإطار الموروث كانت من خلال إدخال التعديلات التي تومي إلى إمكان هذا التجاوز أكثر مما كانت تجاوزا في ذاته .

ويمكن رصد هذا الإدراك على نحو ما من خلال ما رده ابن رشيق عن بعض الشعراء المحدثين الذين لا يعملون لكلامهم بسطا ، بل يهجمون على ما يريدون مكافحة ، ويتولونهم مصالحة . وكان أبو نواس في تجلياته يفتي إمكانيات البناء الشعري فيجعل من الحدائث والقدم طرفي تقيض ، فيقول :

لا تبك لبلى ولا تطرب إلى هند

واشرب على الورد من همراء كالورد

وقد يعجب عندما نجد الخاتمي وبعض أشيائه يعملون أصل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين قول أبي نواس أيضا :

صمة الطلول بلاغة القدم

فاجعل صفاتك لابنة الكرم (٧٧)

وليست المسألة عملية استبدال مقدمة بمقدمة مع الاحتفاظ بالبناء الموروث للقصيدة القديمة ، وإنما هي - في رأينا - عملية تبين لتنظيم آخر يكون شديد الاقتراب من كون الشاعر الخاص . وإذا كانت الحمرة هي كون أبي نواس ، فلا مصادرة أن يكون للأحرار كونهم الذي يخلقون فيه .

التجديد التي تبنت عفوية أحيانا ، واضحة في النوى أحيانا أخرى . ومن المقبول أن نحاول اليوم ربطها بما يتناظرها أو يقرب منها ، لتكون خيطا في نسيج الحاضر ، فتساعد في إبراز الأصالة من خلال تجليات الحداثة .

التجليات أيضا ، ولكن في حدود معينة يكون فيها التسليم الشخصي الحذر هو العامل الفعال ، فلم يتحول إلى انطلاقات جماعية تحقق للشكل حدائقه المطلقة .

وكل هذا قد أكد - بلا شك - ما في التراث من عناصر



المواضع :

- (١) نيل العرب - ابن منظور - دار المعارف : ٧٩٦ .
- (٢) السابق : ٧٩٦ .
- (٣) أساس البلاغة - الزمخشري - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : ١٥٧ .
- (٤) السابق : ١٥٧ .
- (٥) الرواظة بين المتنبي وخصومه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعمل محمد الجاوي - الخليل سنة ١٩٦٦ : ١٥ ، ١٦ .
- (٦) سر المصاحبة - ابن مكي - شرح وتعليق عبد المتعال الصعيدي - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧٥ ، ٢٧٦ .
- (٧) السابق : ٢٧٦ .
- (٨) السابق : ٢٧٢ ، ٢٧٣ .
- (٩) السابق : ٢٧١ - ٢٧٣ .
- (١٠) العمدة - ابن رشيقي - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ١/٥٦ .
- (١١) السابق : ٥٧/١ .
- (١٢) السابق : ٥٧/١ .
- (١٣) البيان والبيان - الجاحظ - تحقيق هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٨ : ١/٣٢١ .
- (١٤) العمدة : ٥٧/١ .
- (١٥) الرواظة - القاضي الجرجاني - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعمل محمد الجاوي - الخليل بمصر : ١٠ .
- (١٦) سر المصاحبة : ٢٧١ .
- (١٧) السابق : ٢٧١ .
- (١٨) بيان إعجاز القرآن - الخطابي - ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . للرباعي والخطابي وجه القاهرة - تحقيق محمد خلف الله أحمد ودكتور محمد زحلول سلام - للمعروف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ ، ٤٦ .
- (١٩) الصاحبي - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - الخليل بالقاهرة سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧ .
- (٢٠) بيان إعجاز القرآن : ٤٦ .
- (٢١) انظر . المعقول واللامعقول في تراثنا المكسري - د. ركني مجيب محمود - دار الشروق سنة ١٩٨١ : ٩٤ .
- (٢٢) بيان إعجاز القرآن : ٣٤ .
- (٢٣) الكامل - للمعارف بيروت : ١/٩٠ .
- (٢٤) العمدة : ٥٨/١ .
- (٢٥) انظر : الرواظة : ١٨ ، ١٩ .
- (٢٦) السابق : ١٩ .
- (٢٧) السابق : ٢٠ .
- (٢٨) السابق : ٢٩ .
- (٢٩) السابق : ١٦٠ .

- (٣٠) السابق : ١٨ .
- (٣١) طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٩٨٢ : ٨٧ .
- (٣٢) السابق : ٩٦ .
- (٣٣) السابق : ١١٧ .
- (٣٤) الوساطة : ٥١٠ .
- (٣٥) طبقات ابن سلام : ٥٩ .
- (٣٦) الأمل - الغالي - الأميرة بيولاقي سنة ١٣٢٤ هـ : ٩٧/١ .
- (٣٧) اللوارة بين أبي تمام والبحتري - الأمدى - صبيح بمصر : ١١ .
- (٣٨) العمدة : ٢٢٧/٢ .
- (٣٩) إحصاء القرآن - الباقلاقي - تحقيق السيد أحمد صقر - المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ : ١١٦ .
- (٤٠) سر الفصاحة : ٢٧٣ .
- (٤١) السابق : ٢٧٣ ، ٢٧٤ .
- (٤٢) اللوارة : ٢ .
- (٤٣) الكامل : ٣٤٥/٢ .
- (٤٤) اللوارة : ٨ .
- (٤٥) السابق : ١٠ .
- (٤٦) السابق : ٩ .
- (٤٧) العمدة : ٨٤ ، ٨٣/١ .
- (٤٨) السابق : ٨٤/١ .
- (٤٩) البسيط - ابن المعتز - ضمن كتاب (ابن المعتز وقرائه في الأصح والتقد واليهاد) محمد عبد الصمد خضاعي - المعهد الجديد للطباعة سنة ١٩٥٨ : ٦١٠ ، ٦١١ .
- (٥٠) انظر العمدة : ٨٥/١ .
- (٥١) الوساطة : ٣٤ .
- (٥٢) طبقات الشعراء - ابن المعتز - تحقيق عبد الستار ترويع - المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ٨٦ .
- (٥٣) الوساطة : ٤٦١ ، ٤٦٢ .
- (٥٤) العمدة : ٨٦/١ .
- (٥٥) السابق : ١٨٥/٢ .
- (٥٦) السابق : ٥٨/١٠ .
- (٥٧) الملل السائر - ابن الأثير - تحقيق د. أحمد الخولي ، ود. بسوى طيابة - نهضة مصر سنة ١٩٦٠ : ٦٣/٢ .
- (٥٨) نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - المحتاجي بالقاهرة سنة ١٩٧٩ - ١٤٩ .
- (٥٩) العمدة : ١٨٣/٢ .
- (٦٠) انظر السابق : ١٨٣/٢ - ١٨٥ .
- (٦١) المصدر السابق : ١٨٤/٢ .
- (٦٢) الكامل : ١١٣ ، ٥٠/٢ .
- (٦٣) أحبار أبي تمام - الصولي - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٢٧ : ٢٤٥ .
- (٦٤) اللوارة : ٩٢ .
- (٦٥) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٨٣ .
- (٦٦) اللوارة : ١١٤ .
- (٦٧) الوساطة : ٤٢٩ .
- (٦٨) للعمدة : ٤٣/٢ .
- (٦٩) انظر طبقات ابن المعتز : ٢١ ، ٤٢ ، ٩٧ ، ٩٠ ، ١٧٢ ، ٢٤٤ ، ٣٢٠ ، ٣٤٢ ، ٣٩١ .
- (٧٠) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٧ : ٧٦ ، ٧٥/١ .
- (٧١) العمدة : ١٥١/١ .
- (٧٢) انظر السابق : ١٥٤/١ ، ١٥٥ .
- (٧٣) اللوارة : ٧٠١ .
- (٧٤) المحققين - تحقيق محمد علي السجار - عالم الكتب - بيروت سنة ١٩٨٣ : ٣٣٣/١ .
- (٧٥) السابق : ٢٦٣/٢ ، ٣٦٤ .
- (٧٦) الوساطة : ٤٦٨ .
- (٧٧) العمدة : ٢٣٣/٢ - ٢٣٤ .

الحداثة

من منظور مصطفى

محمد فتوح أحمد

١ على الرغم من أنه لا مشاحة - كما يقولون - في المصطلح ، فإنه لا ماص من الاعتراف بأن بعض المصطلحات قد مارس صرباً من التأثير السلبي فيها وضع له من مفهومات ، بتصيل المقصود حيناً ، وبتقص معطياته حيناً آخر ، ثم باختلاف مستويات النظر إليه طبقاً لاختلاف الثقافات والبيئات ، وتبعاً لتطور إفساحات الزمان والمكان بصفة عامة .

ولم يخل مصطلح « الحداثة » من بعض هذه الظلال ؛ وهي ظلال ترتبط ارتباطاً حيوياً بالاصول اللغوية للمصطلح ، الذي يرادف في حده الإيجابي معنى الجثة ، هل حين يتعلق حده لسبب بمفهوم المحاكمة للقديس ، وكلا الحدين يتضمن قيمة ؛ لأن المرادة بين الحداثة والجثة تقتضي عن يتصدى للظاهرة أن ينظر إليها في كيانها الفذ ، ثم في سياق مفارقتها لتطبيقاتها ، « فحين نقرأ أو نتأمل نتاج كاتب جديد - كما يقول ليونولستوي - ندع هل نفوسنا هذه التسؤلات : بم يتميز هذا الأديب عن الآخرين ؟ وما الجديد الذي يحاول أن يقوله لنا ؟ وما الطريقة التي يطر بها إلى حياتنا التي نعيشها ؟ »^(١) ، وهذه التسؤلات وأمثالها تقتضي عالم الأديب لنبحث عن سماته المميزة ، أو صوته الخاص ، الذي قلما نمثر هل شبيه له في حناجر الآخرين .

ابن العلاء : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد همت بروايته »^(٢) ، فعل الرغم من استتار المحدث بسمتين حاسمتين في مجال الترجيح العلمي : هما الكثرة والحسن ، فإن هاتين السمتين لم تشغلا له في أن يروى ، أو - عبارة أخرى - أن يصح له حق معادل لحق القديم ، وظلت هذه المعادلة مجرد نية منوطة بالترقي أو الاعتزام المفهومين من أداة العاية (حتى) مرة ، ومن مدخولها (هم) مرة أخرى ، الذي قد يعنى العرم على الفعل بقدر ما قد يعنى الكلال عن القيام به .

ولم تكن المشكلة بطبيعة الحال مُصْطَلَحِيَّة فحسب ؛ ذلك أن هذه النسبية في علاقة المحدث بالقديم لم تلبث أن طرحت نفسها طرحة أخرى ، هو ما نعني « بالاصطلاحية » على المستويين الطري والإبداعي ، اصطلاحية بمحاولة تسويخ المحدث وابتغاء العنصر له ، وكأنه بما يعتذر عنه ، أو بمحاولة تهجيته والتماس أوجه الفرق بينه وبين القديم ؛ أو بحمل الحداثة رافداً موازياً للتراث ، تقاسمه في تشكيل البنية المعكرة أو المبدعة ، مع أن

أما المخالفة بين الحداثة والقديم فتقتضي النظر إلى الظاهرة بما يتجاوز كيانها الفذ إلى ما يعتبرها مجرد حلقة في سلسلة ؛ مجرد مقيس يرتبط بمفهومه بالأصل المقيس عليه ، وتنبع قيمته إيجاباً بحجم ما يحتويه من هذا الأصل ، وسلباً بحجم ما لا يحتويه منه ، وتزداد مسافة السلب كلما ازداد بون المحاكمة بين القديم والمحدث ، هل أساس أن الأول هو المثال الذي يطمح الأجير إلى أن يحتويه أو أن يتضمن - على الأقل - شطراً منه . ولعل هذا الظل السلبي لمصطلح « الحداثة » لم يكن غائباً عن ابن سلام حين تحدث عن اجتهد أهل العلم فيها تختلف فيه الرواة ، فكان أن علق على هذا بقوله : « ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عن تقديم »^(٣) ، وهو تعليق يفضي على « الرواية » (أو القديم) قيمة لا تدانيها قيمة « القول بالرأي » (أو المحدث) ، حتى ولو لم تحمل الأولى من تضارب أو هوى يفقدانها ما يفترض أن تتمتع به من ثقة ومصداقية . وفي هذه الدائرة نفسها من الظلال السلبية للحداثة تدور مقولة ابن عمرو

حيث القديم فقط ، وأن حق حاضره عليه ليس بأقل من حق ماضيه ، وأن ما يعتبر خروجاً هو ضرب من « صدع النظام » تمارسه الذات المبدعة لتحل محله نظاماً آخر ، بقية تجديد شباب اللغة الأدبية وبعث الحياة فيها شاح من أعراقها ؛ بل إن ما بعد من مظاهر الخروج - أحياناً - هو بعض تجليات الحوار الدائم بين اللغة الأدبية واللغة العامة ، حين تقوم أولاهما باستخدام العناصر اللغوية نفسها ، ولكن لتبنى منها أنظمة جديدة ، فتضيف بذلك إلى الأعراف الدعوية ، حيث يُطرأ عليها تخطيطها^(٧) .

لا عجب - من ثمة - أن نرى من حدثنا منذ قليل عن « العدل بين المتقدم والمتأخر » وقد اهتمت كفتا الميزان في هذه فإد به يلزم متأخر الشعراء بأن لا يسير إلا على مذهب سلفه ، وأن لا ينظر إلا بعينه ؛ « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يركب عند شيد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاني ، أو يرحل على حمار أو يعل فيصفها ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعر ؛ أو يرد على المياه العذبات الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامس ؛ أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والأس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والخنة والعرار^(٨) . وهذا هو ما يمكن تسميته باصطفاية المواقف ؛ فحين كان المقام مقام حديث عن منهج الاختيار ، وهو إظهار عام ، حاول ابن قتيبة البرهنة على أصالته في هذا المنهج ، حين نفى تقليده لغيره في جزئيات هذا الاختيار أولاً ، ثم يثبت صلالته في النظر إلى المتقدمين والمتأخرين ثانياً ، وكأنه كان يضع عينه على أولئك الذين يستحسنون ويستقبحون لمجرد التفاوت الزمني ؛ وكأنه - أيضاً - يحاول بهذه المصادرة أن يبرهن على اختلافه عنهم ومبايعة لهم . ولكنه عند أول تجربة لهذا المنهج ، وحين كان المقام مقام حديث عن بنية المقدمة في الفصيلة العربية ، نراه يصطلي من بين الاحتمالات المطروحة أكثرها معيارية ، وأوفرها إلزاماً للمحدث بالقديم ، ليس في تدرج خطوات المقدمة من البكاء على الأطلال إلى رصد الرحلة إلى وصف أداها فحسب ، بل في مضمون هذه الخطوات ، حتى في نمط الأثر الذي يبكيه الشاعر ، ونوع الماء الذي يرده^(٩) .

٢

ثم لم تلبث هذه النزعة الاصطفاية التي تجلت في تضاعيف المقدمات النظرية للمفسرين الكبارين ؛ « طبقات فحول الشعراء » ، و « الشعر والشعراء » ، أن تجلت مرة أخرى عبر الممارسات التطبيقية ، وبخاصة في كتب الموارنات والوساطة ؛ « فالشعر المطبوع » - فيما يرى أبو الفاسم الأمدى - « هو ما لم يفارق عمود الشعر » ، وكلاهما (الطبع الشعري ، عمود الشعر) مطابق « لمذهب الأوائل » ؛ أما « التكلف »

التوازي يفترض التباين والمباينة . وهذا ما يوحى بأن دعة هذه المحاولة الاصطفاية في التوازن بين المحدث والموروث ، يقطعون في التعريب بينها بقدر ما يحاولون من تعريب .

وتجليات هذه النزعة الاصطفاية في تعليق المحدث بالقديم تكشف عن نفسها على المستوى النظري مثلاً تكشفه على المستوى الإبداعي ، وتتراعى عبر الفكر الأدبي المعاصر ، مثلاً تراعت من خلال مذخور الأدب العربي في أطواره التاريخية . وربما كان من أسبق نماذجها - على المستوى النقدي - موقف ابن قتيبة ، وهو موقف لا يحمي من الاضطراب ، إذ لم نقل إنه واضح التناقض . فهو من الوجهة العملية لا يعول في اختياره للشعراء إلا على « من يقع الاحتجاج بأشعارهم »^(١٠) ، فيوهم بموقفه هذا أنه يرفض المحدث لأنه لا يقع الاحتجاج به ؛ ولكنه لا يلبث أن يطرأ - من الساحة النظرية - مهباً في البصر الشعري شديد القصد ، واضح النصفة ؛ « ... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ... »^(١١) ، وهذه طريقة في البصر لا يبعيها شطط ، وإن كانت بينة التعارض مع مقايسه في الاختيار لمن يمتنع بهم . وعلى الرغم من ذلك دعنا نحصى معه فيما التمس من تفسير هذه العدالة بين الفريقين ؛ « فلم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خطب به قرناً دون قرن ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شريف خارجياً في أوله ... »^(١٢) . فصدر هذه المقولة يجعل من النسوة بين القديم والمحدث نتيجة لاستواء الأزمنة والبيئات في ذاتها ، فلكل زمن علمه وشعره وبلاغته ؛ وهذا بدوره يقتضي أن يكون لكل من هذه الأقسام طريقته في النظر إلى عصره ، ووسائله في التعبير عن روح هذا العصر ؛ فالمبدع لا يتخذ - ولا ينبغي له أن يتخذ - موقفاً سلبياً من ظواهر عصره ، ولا يعمس - كذلك - هذه الظواهر كما تعكس المرآة ما يقع على صفحاتها ، بل هو بمثابة المدرس من قيم هذا العصر ، الساعي في الوقت نفسه إلى تطويرها . وهكذا يكون الأديب الأصل قياً على زمنه بقدر ما هو متمرد عليه .

بيد أن هذه المعطيات التي طالعناها في صدر المقولة المذكورة ، لم تستطع أن تحجب ما في حُجْزها من شبهة الاعتذار عن حداثة المحدث ؛ فهو لا يستمد مشروعته من أنه ابن عصره ، ولا من كونه يعبر عن هذا العصر بطريقته الخاصة ، فهو « عالم » و « شاعر » و « بليغ » بالمفهوم المعاصر لمصادر هذه الصفات ، بل من كونه - في المقام الأول - سائق على زمان يكون فيه قديماً ، فهو مشروع قديماً ، أو قل إنه قديم بالقوة وإن كان محدثاً بالفعل .

ولو كان ابن قتيبة منطلقاً مع نفسه لراى أن « شرف الخارجي » ليس منوطاً بتأخره فحسب ، وليس مرهوناً بوقوعه في

و «الصحة» والاستكراه «ملوازم» «لمفارقة صمود الشعر» .
وهذه المفارقة - بدورها - «تعني الحداثة» ، أو ما يسميه
«بالمعازر المولدة» ، ومن ثم كان شعر البحسرى مختلفاً
- بالإيجاب - عن شعر أبي تمام ؛ فهو شعر «الطبع» والالتزام
«بعمود الشعر» ، أو هو «مذهب الأوائل» ؛ على حين أن شعر
صاحبه «لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم»^(١٧) .

وإذا كانت جملة الأوصاف التي ميز بها الأمدى بين القديم
والمحدث في صومها أوصافاً فارقة ، فإنها لا تلت أن تكتسب
سرة قيمة حين يرادف بين «المولد» و «البديع» ، ثم بين «البديع»
و «إفساد الشعر» : «... تتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع
واعتدّها ووشع شعره بها ووضعها في موضعها ، ثم لم يسلم مع
ذلك من الطعن ، حتى قيل إنه أول من أفسد الشعر ... ثم
اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه ... ففسد شعره ، وذهبت
طلوته ...»^(١٨) . ومعنى هذا أن ذلك «المحدث» بتعبيرنا ،
أو هذا «البديع» بتعبيرهم ، فاسد مُفسد في الوقت ذاته ؛ لأن
أثره لم يقتصر على صاحبه ، بل تعداه إلى حيث أصبح «اتباعه»
أو «مذهبه» يتحراء «مسلم» ، ثم «أبو تمام» و «ابن المعتز» ومن
لحق لهما من الشعراء .

وحق في حالة هذا الحكم القبيح الصريح قُرى النظر
الاصطفائية تعود فتلتبس القرابة بين هذا المحدث وقديمه ، أو
- على الأقل - تعود فتلحق الحسن من هذا المحدث بأصوله من
القديم ، وكان كل ما في هذا للمحدث من ألبس الحسن كما كان
صح أن فيه حسنا - نابع من القديم في البدء ، ومردود إليه في
المآل ، ومحسوب له في كلتا الحالتين . فبشار وأبو نواس ومسلم
ابن الوليد لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم ،
فعرف في زمانهم ، ثم إن الطائي (أبو تمام) تفرغ له وأكثر منه ،
وأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عصى الإفراط
وثمره لإسراف . فما يعتبر من تجليات الحداثة مسروق في
أصله ، أما هوامشه وفروعه وامتداداته فتلك من باب «الإفراط»
نكرة ، ومن قبيل «الإسراف» نكرة أخرى ، وتلك - في اعتقادنا -
أبرز ملامح الاصطفائية ؛ لأنها في حرصها على المرافقة بين
القديم والحسن ، وبين المحدث والقاسد ، تحاول أن تحمل على
القديم ما في المحدث من عناصر الجمال ، مثلما تحاول أن تجعل
في المحدث بضعة من القديم تبيح بعض القيمة ، وتمنحه
مشروعية البقاء ، ما دام قد كثر ، وما دام قد حسن بعضه ، فيما
يقول الأمدى .

في مقابل هذا التيار الغالب كانت ترتفع بين الحين والآخر
أصوات على درجة عالية من التضج والتجرد ، وبخاصة تلك
لأصوات التي شهدها القرن الرابع الهجري ، وبوجه أخص
م. مرقس في تراث القاصي على بن عبد العزيز الجرجاني .
صحيح أنه لا يلحق القديم بحساب المحدث ، ولكن هذا الإلقاء
لم يكن يوماً مطلوباً ولا مرغوباً ، وصحيح أيضاً أنه لا يتعصب

للمحدث في مواجهة القديم قسماً يعدله ويوازيه في الوثوق
والحجية ، ولكن من قال إن التعصب هو الوسيلة في جلاء
إشكالات إبداعية هي بطبيعتها أبعداً ما تكون عن مظنة التعامل
وشبهة الموقر ؟ إن الجرجاني يبدأ بالاحتراس من هذه المظنة ،
وكانه يتحسس مدى صوته الواني في مقابل تيار الأصوات
الصاحبة على الحداثة والمحدثين : «ليس يجب إذا رأيتني أمدح
محدثاً لو أذكر محاسن حصري أن تنظر في الانحراف عن متقدم ،
أو تسبقني إلى المعص من بدوي ، بل يجب أن تنظر مغزاي فيه ،
وأن تكشف عن مقصدي منه ...»^(١٩) .

والقاضي الجرجاني يدخل عنصراً جديداً في القضية ، يتمثل
فيمن يدعوهم «بمخاطب اللغة وجلة الرواة» ؛ فهم الذين أفضوا
باضطراب مواقفهم إلى اضطراب مسالك الآخرين تجاه الحداثة
والمحدثين ، و «إن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجده ،
ويعجب منه ويختاره ، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعره
زمانه كدب نفسه ، ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضة أهون
عَمَلًا ، وأقل مرزاة ، من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار
بالإحسان لمولد ...»^(٢٠) . هذا على حين أن هذا المولد ربما
كان - من منظور الجرجاني - أولى بالاعتذار ، إن لم يكن أحق
بالإكبار ، لأنه بين حذرين للمماناة ، أهونها ضيق مجال القول
أمامه بسبق الأقدمين إلى مبتكرات المعاني ورائعات الخواطر ،
وأشقيها الاتهام بالسرقنة أو الإغارة ، وبينهما ما شئت من ربه
بالتكلف إن وشع كلامه بشيء من البديع ، أو حلاه ببعض
الاستعارة ، «فإحسانه يتأول ، وهويوه تتمحل ، وزكته
تنضاعف ، وعلمه يكذب ...»^(٢١) .

ومع ذلك يظل المحدث لدى الجرجاني - كما كان لدى
سابقه ، غير قائم بنفسه ، وإنما هو قائم بالقديم ويرتد منه ؛ إذ
لا بد لكل مبدع من ثقافة ، وثقافته إن كانت ترتبط موضوعياً
بالمعصر ، فإنها ترتبط ذرائعها بالماضي ؛ نعتي أنه إذا كان حارساً
على عصره ، ومعبراً عنه ، فإنما يعبر عنه بمدد من القديم
ووسائله ، ومن ثم تكون المفارقة الملحوظة بين الغيبيات
والموائيل : «لست أفاضل في هذه القضية - كما يقول
القاضي - بين القديم والمحدث ، والجاهل والمخضرم ،
والأعراش والمولد ، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية
لحسن ، وأجده إلى كثرة الخطأ أفقر ، فإذا استكشفت عن هذه
الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول
ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وبلاك
الرواية الحفظ»^(٢٢) . هذا على الرغم من أن القاضي يصرح
بعد ذلك بما يشي بأن الحداثة ليست واقعة تاريخية فحسب ،
بمعنى أنها لا تقتصر على وصف الأحداث زماناً ، بل تتجاوز ذلك
إلى حيث تكون حداثاً في الحس الحصري ، وحداثاً في الرؤية
الفنية ، وهما معياران في الحداثة يقتضيان نوعاً من التطور - أو
التغير - في اللحن الشعري ، ومن ثم تكون أدوات المحدث

الشرطي الأنف الذكر . وحيداً يعود ما حُرّ ليساً «صفاء وروقاء» ، والذي حيل ضحياً «رشاقة ولطفا» ، وما هوى الخاليتين إلا اختلاجة الطبع الحضري الذي كان يشكل واحداً من أهم أقاليم الحدث في ذلك الحين .

٣

وليس من قبيل الغفرفوق هصاب التاريخ أن نقارن بين أصول هذه النزعة الاصطفائية في تلك الحقبة المبكرة ، وفروعها كما تتجلى عبر فترة الإحياء وما تلاها ، فالحق أن العلاقة بين الطرفين علاقة عضوية حميمة ، وهي تكشف عن طريقة في فهم الحدث تحاول التوفيق بين المتناقضات بالجمع بينها ، وتحرص على إرضاء جميع الاتجاهات بدمجها على صعيد واحد . وليس غريباً في هذا المقام أن تذكر تلك المواجهة المريعة بين القديم والجديد غداة فترة الإحياء ، وكيف كانت الرغبة في إحياء التراث العربي مع الحرص على تقاليد الفكرية والتعبيرية تقابل بمحاولة الانجاء إلى الآداب الأوروبية ، بغية الإفادة منها واستيعاب تجاربها في التطور ، ثم الدور الكبير الذي أسهم به جيل الرواد - جيل طه حسين وهيكمل والعقاد والمازني والأخوين تيمور ونسوفيق الحكيم - في توجيه هذا التفاعل - ولا نقول : الصراع - والوصول به إلى صيغة توفق بين استلهاج التراث والنطلع إلى مصادر الثقافة الأوروبية .

والاصطفائية هنا ليست فقط في التماس صيغة حديثة هي حاصل جمع الطرفين ، بل في استدعاء هؤلاء الرواد جميعاً على صعيد واحد ، هو صعيد التجديد ، أو ما أطلق عليه في الاستشراق الأوربي مصطلح «المودرنيزم» Modernism . وقد كان المستشرق الإنجليزي «جيب» أول من أطلق تلك التسمية على هذا الرحيل من الرواد^(١٧) ، وربما كان ذلك تحت تأثير شيوع هذا المصطلح في الآداب الأوروبية . ولكنها تسمية لم تكن دقيقة على كل حال ، فضلاً عن أنها أسهمت في تكريس ظاهرة «الاصطفائية» بشكل واضح ، فلم يكن هذا الرحيل مدرسة أدبية أو فكرية موحدة الأصول والمنهج ، بل كانت - بالأحرى - مجموعات تنوعت مصادر ثقافتها وطبائع أفرادها وأنماط اهتمامهم ، وبعضهم كان يحتاج من معبر الثقافة الفرنسية ، وآخرون كانوا يحولون على الرافد الإنجليزي ، ومنهم من وحه جهده إلى تأصيل النظرية النقدية ، كما أن مهم من عني بالإبداع فكان أكثر انكفاء على الشعر أو القصة أو المسرحية ، بل إن شريحة واحدة من هذا الرحيل ، وهي شريحة الديوانيين ، تخصى في إثبات موسوعيتها إلى حد يؤكد ما صادفنا به من تجليات النزعة الاصطفائية ، ولكنها - في هذه المرة - اصطفايية الرواد الثقافية ؛ فهي - بتعبير العقاد - «مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الماشين في أواخر القرن العاشر»

التعبيرية مفارقة - إلى حد ما - لأدوات القديم ، وليست هذه - بالطبع - دعوة إلى نبذ كثرة الحفظ لروائع التراث باعتبار الحفظ ملاكاً للرواية ، بل هي - عند التحقيق - إيحاء إلى أن ما يحتاجه المحدث من وسائل يتخطى ما كان يحتاجه القديم ، وأن أولها مدعو إلى أن يمارس ضرباً من التحري والانتقاء فيما يعيه عن سلفه ، ثم فيما يستعله من هذا الذي وعده ، بحيث تتحقق الموازنة بين الوسيلة والمجال ، أو بين الموروث وروح العصر .

والحدث من منظور في ، بحسب طرح القاضي الجرجاني ، نفص إلى جملة من النتائج ليس أقلها تخطي المعيار الزمني المحض . ويعني هذا أنه يمكن للحدث أن يتميز شاعراً متقدماً ، كما يمكن «للقدّم» أن يسم شاعراً متأخراً . وبغض النظر عن مصداقية هذا العرض من الناحية العملية ، فإنه - طبقاً لفهم القاضي - يمكن تماماً من الناحية النظرية . والحدث من هذا المنظور لا تتم عبر مستوى واحد ، كمستوى الاحتجاج الذي التزمه ابن قتيبة ، أو مستوى البديع الذي أشار إليه صاحب الموازنة ، مثلاً أشار إليه ابن المعتز في مقام الحديث عن مفارقة القديم ، بل إنها - فوق هذا وذلك - تتم على مستوى الصواب والخطأ ؛ الصحة واللحن ؛ القوة والفصاحة ؛ أو الركاكة والعجمة ؛ ثم على مستوى المعجم الشعري الذي أحلت عليه الحدث من مظاهر «الركة» و «اللفظ» - بمصطلحاتهما - بتجاني مع «الكراسة» و «التوخر» اللذين وصفاً غير القول في القديم ؛ «لما كثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى» ، وفشا التآدب والتظرف ، اختار الناس من الكلام ألين وأسهل ، وهمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمياً ، والطفها من القلب موقفاً ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقصروا على أسلسها وأشرفها . . . وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خلطتهم الركاكة والعجمة ، وأصنهم على ذلك لئلا يخضروا ، وسهولة طباع الأخلاق . . . واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترفقوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم اللفظ ما سنع من الألفاظ ، فصارت إذا قيس بذلك الكلام الأول (يعني القديم) يبين فيها اللين ، فيظن ضعفاً ، فلذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورواقاً ، وصار ما تخيلته ضعفاً ورشاقة ولطفاً»^(١٨) . وكأننا من مفهوم «القاضي» بإزاء زلوفى نظر مختلفان في طبيعتها كما تختلفان فيما تكشفان عنه من نتائج ؛ إحداهما شرطية يفلس فيها المحدث «مذلك الكلام الأول» ، ويقع في حيره ، بحيث تناسب قيمته - طرداً وعكساً - مع قدر اقترابه من - أو ابتعاده عن - «المثال» المقيس عليه . وهذه زاوية اصطفايية ؛ لأنها حين تعترف بحدث المحدث تستدرك عليه بوضعه في دائرة تلك العلاقة النسبية بالقديم . أما الزاوية الأخرى فلإفرادية ، يستقل فيها المحدث بنفسه ، وهو إذ يأخذ من القديم يتمثل ما يأخذه بحيث يصبح بضعة من تصوره للحاضر ، بحيث تكون أدواته في تشكيل هذا التصور مقيسة بموضوعها ، قبل أن تكون مقيسة بحجم الارتباط

وهي عن إيعاها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطلبان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين»^(١٨).

ومع اصطفاية الرواد الثقافية تتوازي اصطفاية العناصر المكونة لمفهوم الحداثة (أو النهضة) فيما يرى العقاد ؛ فهو في تحديد مذهبه يجمع بين أصالة ثلاثة لا يقوم أحدها مقام الآخر : الإنسانية في ترجمة العمل الأدبي عن طبع الإنسان خالصا من تفاليد الصنعة ، وتعبيره عن الوجدان البشري المشترك ؛ والمصرية من حيث إن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ والعربية من حيث إن لغته هي العربية . وهذه العناصر الثلاثة متكاملة هي التي تجعل من هذا المنهج «أتم نهضة» ظهرت في لغة العرب ، أو لنقل إنها تجعل منه - في رأي صاحبه - أفضل تحقيق لحداثة الحديث ؛ «إذ لم يكن أدبنا الموروث في أهم مظاهره إلا عربيا بحتا ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية . . .»^(١٩) . فإذا أردنا تبسيط هذه المقولة افتراضنا أن العقاد أراد أن يوازن العربية بالمصرية ، وأن يوازن الجاهلية بالإنسانية ، وأن يشكل من هذه الدعائم المصطفاة - بالعدل - من الموروث والمعاصر هيكل مذهبه الذي يعمده «حدا بين عهديين» ، ثانيهما بر على وجه التحقيق - أحدثها .

والاصطفائية ملمح جيل أو جماعة أكثر مما هي سمة فرد ؛ ومع ذلك فإنك تلحظها في حالة ازدواج المصطلح الثقافية للمفكر أو المبدع أكثر مما تلحظها في حالة تفرد المصدر الثقافي أو غلبته . ومن ثم لا ندهش حين نرى ضمو هذا الطابع الاصطفائي لدى شاعر كحليل مطران ؛ لأن مطران - فيما يرى العقاد بخاصة - كان في حاجة إلى جهد لا يجتنب التجديد ، ولم يكن محتاجا إلى جهد لا يتابع مناهج الأدب الحديثة ؛ إذ درج على الدراسة الأوروبية ، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يصل إلى درجة التشبع المطلق بالأدب العربية ؛ فعنازه حين يعضى في طريق التجديد عناء من يسبح مع التيار ؛ أما عناء المودح الأخير فعناء مضاعف ؛ لأنه عناء من يسبح ضد التيار»^(٢٠).

هذا على حين نرى رائدا آخر من ذلك الجيل الأول ، هو طه حسين ، لا يقع بعيدا عما وقع عليه العقاد حين مزج بين المصرية والعربية والإنسانية ؛ فطه حين يوظف العناصر نفسها - تقريبا - في جلاء حداثة الأدب المصري وتحديداتها ، وإن اختلف عن صاحبه في أمرين : أولهما استبدال العنصر «الأجنبي» بالإنسانية التي ألح عليها العقاد ؛ وهو استبدال بين عصريين لا يمتنعان في المساحة وإن اختلفا في الطبيعة ؛ لأن كلا من الإنسانية والأجنبية يعني رحابة الإطار الذي يتحرك في مداره العمل الأدبي ؛ هذا على حين تختص «الإنسانية» بتحديد غمط الدلالة التي يحملها هذا العمل ، وتختص الأجنبية بإيجاد جغرافي ينبع من موقع «مصر» في حوض البحر الأبيض المتوسط . وهو إيجاد نه طه حسين إلى أهميته حين أشار إلى قيمة هذا العنصر الأجنبي الذي أثر في الحياة المصرية دائما ، والذي سيؤثر فيها

دائما ، والذي لا سبيل لمصر إلى أن تخلص منه ، ولا خير لها في أن تخلص منه ، لأن طبيعتها الجغرافية تقتضيه ، وهو هذا الذي يأتيها من اتصالها بالأمم المتحضرة في الشرق والغرب»^(٢١).

أما الأمر الثاني الذي جعل منه طه حسين قيدا شرطيا لهذه الكوكبة من العناصر المكونة للروح المصري الذي ينبغي أن تقوم عليه حداثة «الأدب» الحديث ، فهو التوازن الدقيق بين الثقافة الأوروبية والثقافة القومية . «أحوف ما أحافه أن تلهيها الثقافة الأوروبية عن الثقافة المصرية والعربية ، وكل شيء يعربها ويغريبها بنا . . . ولكن من الحق علينا ألا نسي أسما فيها»^(٢٢) ، والامتداد بهذا التوازن بين الثقافتين إلى حيث يصبح توازنا بين رواد الثقافة الأوروبية ذاتها ؛ فلا تقع أسرى نظرية أحادية الجانب ، ولا نفرم بمط ثنائى على حساب آخر ، «ولا نؤثر ثقافة أوروبية على ثقافة أوروبية» ؛ لأن ذلك يجعل الروح المصري الناشئ وجها لوجه أمام روح أوروبي أقوى منه وأشد بأسا ، فيوشك أن يخضع له ويفنى فيه»^(٢٣) . وتفسير الدعوة إلى تنوع المصادر الثقافية على هذا النحو ، بالحرص على شخصية الثقافة القومية ، والخشية من اندياحها عبر قبضة ثقافية واحدة ، هو تفسير معقول إلى أبعد حد ، ولكنه ينبغي أن يفهم في ضوء الملابس التاريخية التي كتب في ظلها هذا الكلام ؛ فقد كتب في شطر الثلاثينات الأول ، غداة ظهور مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم ، وفي ديول التعليق عليها ، وكان الصراع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية على أشده ، وكان الحوار بين ممثليهما يخبث ؛ أحيانا حلف أقعة من الحيدة والتجرد ، وكان الهوى الرسمي آنذاك مع تكريس الثقافة الإنجليزية . ومن ثم كانت الدعوة إلى تعدد الرواد الثقافية تعنى - أحيانا ، وبرغم عموميتها - الحث على التسوية بين حظ كل من الثقافتين الإنجليزية والفرنسية في هيمنة والسيدة والانتشار عبر المؤسسات التعليمية والإعلامية .

٤

وتتوالى مع اصطفاية النظر اصطفاية التطبيق ؛ ومع اصطفاية الأصول اصطفاية المناهج الإبداعية ؛ ومع اصطفاية الرواد الثقافية اصطفاية العنان الخائى فيما ينتجيه أو يؤلف بيده من المذاهب الأدبية التي يبتدعها أو يتأثر بها ؛ ففي الوقت الذي شغل فيه العقاد باصطفاء أقتنيم «مذهبه» ، وشغل طه حسين بالتأليف بين عناصر الروح «التي سيطلق أدبنا المصري الحديث» ، كان توفيق الحكيم يعاى تجربة «الترام» في تطبيق المذاهب الأدبية ، باعتباره هذا «الترام» تعويضا عما كان يطنه قصورا أو تخلفا في مسيرة الأدب القومي مقارنة بمسيرة الأدب العالمية

وليصاح ذلك أن عابية حمة الأقلام في السداد الأقل نظورا تهمر بطبيعتها إلى تعدية ثقاتها القومية شفافات السداد الأكثر

محض تحليلات لحياة الكاتب النفسية ؛ إذ لا يمكن الاحتكام إلى الحياة النفسية وحدها في تفسير نزعة تحريرية بهذا القدر من التوسع والوضوح^(٢٨) .

ولنا في مقام مقابلة القديم حتى نحتاج إلى الاعتذار عن هذا المنظور الاصطفائي في طرح ظاهرة الحداثة ؛ فما قصدنا إلا إلى تشخيص هذا المنظور وجلاء بعض انعكاساته النظرية والتطبيقية ؛ لأنه مازال - حتى الآن - يمارس دوره في تحريك بعض أجنة الحداثة ، عن طريق تهجينها بالقديم ، أو محاولة إثبات شرعيتها بتقريب مكانها منه - وأقرب عاوج ذلك ما لم نشأ نسمعه ونقرؤه لبعض الأقلام في تسويغ « الحداثة الشعرية » ؛ وهو تسويغ كان بحسبه الإلماع إلى تغير المناخ الاجتماعي والثقافي ، وتطور وظيفة العمل الشعري ، وطبيعة الإيقاع في الكلمة الشعرية المقروءة ، والاتكاء على صلتها بالمتلقى - الفرد أكثر من المتلقى - الجماعة ، وفي هذا أو بعضه الكفاية ؛ لأن الحداثة تستمد مقوماتها من داخلها ، ومن مطلقها الخاص في التعامل مع لحظة الحضارية . ولكننا رأينا من يدفعون الطرح - فيما لا حرج فيه - بالنص على أن دعوة الشعر الحديث ليست دعوة لنبد الأبحر الشعرية ، « وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توفقه إلى حوار الأسلوب القديم »^(٢٩) ، وفي هذا ما يُقنع « بحسن النية » تجاه الأبحر الشعرية ، أو لنقل تجاه القديم ، لولا أن شدة الحرص على التماسيل لا تثبت أن تنكس بهذا الرداء الاصطفائي المعهود ، حين نحمل من هذا الأسلوب الجديد « مجرد احتمال من احتمالات الأسلوب القديم » ؛ مجرد « خيار عروضي » من بين الخيارات الكثيرة التي يعيشها العروض الخليلي ، لأنه لاحظ ما نعهد إليه الأذن العربية من اجتزاء البحور وشطرها وهيكها ، فلم يزد على أن جمع بين هذه الرخص معاً في قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية^(٣٠) .

مثل هذا التفسير نسمعه ونقرؤه أحياناً لهذا الفريق من دعاة الاصطفائية الجديدة ؛ وهم ينسبون به أن البيت في القصيدة الحديثة قد يقتصر على تفعيلة واحدة فيكون أقل من المتهوك ، وقد يربو على العدد التقليدي للعمليات فيصبح أكثر من تام ؛ وينسبون أيضاً أن تقليص الحداثة الشعرية إلى حيث تغدو مجرد ترخيص عروضي هو غبن للشعر الحديث جملة ، وتحريف لما تطرحه الحداثة من قيم تصويرية وجمالية ، وما يدفع إلى هذا أو ذاك سوى الحرص على إثبات مشروعية الحديث بالقديم ، ببيان موقع الأول من الثاني ، وسببه إليه ، وإناطته به إناطة الفرع بالأصل .

ولسنا ندري ماذا كان يمكن أن يكون لو استقام النظر إلى المحدث - فكراً وإبداعاً - من حيث هو ، وبمطغه الخاص ، دون مجرد الاحتكام إلى هذا المستوى المعياري في التأني والمعالجة ؛

تطوراً ، محققة بذلك نوعاً من الانشاء الروحي . وهي في ترسمها لخطوات التطور التي قطعنها الآداب الأجنبية تتجاوز - بدافع من الرعة في سرعة الوصول - تلك القوانين الموضوعية التي حصنت لها تلك الآداب الأجنبية في تطورها . لقد كانت الواقعية الأوروبية - على سبيل المثال - مسبقة بالرومانتيكية ، فكادت - من ناحية - رفضاً لبعض ما في الرومانتيكية من قيم فكرية وجمالية ، ولكنها - من ناحية أخرى - أفادت من إيجابيات المذهب الرومانتيكي واستثمرتها إلى أبعد حد . ولولا هذا التعاقب ، لو هذه الوراثة المذهبية ، لاختلف مسار الآداب الأوروبية عما أصبح عليه اختلافاً كبيراً .

هنا يبدو كأن الأدب المصري قد تمجّل قطع مسافة التطور التي مرت بها الآداب الأوروبية ؛ إذ ما كاد يخطو بضع خطوات على طريق الرومانتيكية بمعناها الحديث ، حتى وجد الظروف مهيأة لكي يصوب إلى الرومانتيكية مؤثراً جديداً ، هو الاتجاه الواقعي . لئلا كان قد استقر حينذاك مذهباً أدبياً تمارسه كل الألسنة الأوروبية الحية . ولعل في هذه الحقيقة ما يفسر اختلاط بدايات الواقعية في أدبنا الحديث بأمشاج من التراث تارة ، وبأمشاج من النزعة الرومانتيكية تارة ثانية . لقد بدت تبشير الواقعية آنذاك وكأنها - من ناحية - تحديث تشرنوبل^(٣١) ، واستمرار سبي - من ناحية أخرى - للرومانتيكية التي لم تكبد تبلغ مرحلة الصبا حتى عاجلتها الشيخوخة^(٣٢) .

إلى هذا « التزامن » - أو الاصطفائية - في نشأة الاتجاهات الحديثة في أدبنا وتطورها أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة ؛ فقد أبح إلى هذه الحقيقة في « زهرة العمر » حين قال : « هذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنيزم ، فكان لزاماً على أن أتأثر بها ، ولكنني - في الوقت ذاته - شرقياً جاء ليري ثقافة الغرب من أصولها ؛ فانا مؤزج لأن كما نرى بين « الكلاسيك » و « المودرن » ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : فليسقط « القديم » ؛ لأن هذا القديم أيضاً جديد على ، فانا مع أولئك وهؤلاء^(٣٣) . ثم عاد إلى تأكيد هذا بعد فترة ، حين أشار في مقدمة مسرحية « ياطالع الشجرة » إلى دواعي النهضة « التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن (بمعنى اتجاهاته) في المسرح وغيره مثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير »^(٣٤) فالعودة إلى طرح فكرة تعاقب المذاهب الأدبية في نتاج الجيل الواحد ، بل في نتاج الأدب الواحد ، على الرغم من المسافة الزمنية الماصلة بين « زهرة العمر » و « ياطالع الشجرة » ، تعني إلحاح هذا الخطر على صاحبه إلى حد يجاوز دور البادرة العفلى أو اللمحة العابرة ؛ وتعني أيضاً أن ظاهرة « التجريب » الملحوظة في إبداع الحكيم ، بين الرمزية الذهبية ، والواقعية الفكرية ، والعبثية absurd ، إنما تمتد بأصولها إلى ذلك النحو من النظر الاصطفائي ، ولا تقصر - فقط - على أنها

ولهذا الموقف الأخير ذيوله ؛ لأن ذلك النمط من المعالجة يتناول اللغة الشعرية كما لو كانت مكتوبة جامدة ، ومن ثم يقوم بتثبيتها داخل إطار زمني ومكاني لا يعرف اهتزاز واضطراب ، مهما احتلعت العصور والبيئات . فإذا حدث هذا الاهتزاز في حدود القديم فهو ضرورة ؛ وإذا كان هل يد المحدث فهو خروج ؛ على حين أن الأمر في الحالتين أعمق من أن يكون مجرد خروج أو ضرورة ؛ لأن اللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية ، وهي تتميز بالكثيف الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها ، وإدبها كأيها نجل يعرف لعوى فما ذاك إلا لتجمل محلّه عرفاً آخر ، فتضيف بذلك إلى اللغة العامة حيث يقطن أنها تتجاوزها ، وترقص منطق الثابت حيث يعتقد أنها قد استكانت له ، وفي الحالتين ليجلو بسلوكها خصائص الحركة والتفاعل والتطور ، بوصفها من أبرز ملامح الظاهرة اللغوية .

ولكننا نرهم أن ذلك كان كفيلاً بتوقي بعض مواطن الخلاف ، إن لم نقل مواطن الصدام . وليس منا إلا من فكر - بشكل أو بآخر - في قضية الاحتجاج بشعر المولدين « لو المحدثين » ؛ وهي قضية لم تكن لتوجد لولا ذلك المنظور الاصطلاحي ؛ ثم هي قضية تعرض ضرباً من المصام بين مستويين : مستوى الجمال ومستوى الصحة . فعلى مستوى الجمال نحن شديداً الإعجاب بشعر المتنبي من قبل ، وبشعر شوقي من بعد ، ثم نحن نعبر عن هذا الإعجاب بطريقة عملية ، فتدرس إبداعاتها للنشأة ولشاديين بوصفه « مثالا » يتذوقونه أولاً ، وقد يعملون على محاكاته ثانياً . حتى إذا كان الحديث عن مستوى الصحة ، وجاء دور الاستشهاد لظاهرة من ظواهر اللغة ، أنكرنا ما كنا نعجب به ، أو - على الأقل - عطلنا أثر هذا الإعجاب فلم نحتج به بدهوى الحداثة أو التوليد .

هوامش وتعليقات :

- (١٩) عباس محمود العقاد : الديوان - الطبعة الثانية ص ٢٥ - ٢٦ .
- (٢٠) انظر : د . عبد الحى دياب : عباس العقاد بالدا - الدار القومية - ص ١٣٩ .
- (٢١) د . طه حسين - المجموعة الكاملة - المجلد الخامس - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص ١٣٣ - ١٣٤ .
- (٢٢) المرجع السابق - ص ١٣٤ .
- (٢٣) المرجع السابق - الصفحة نفسها .
- (٢٤) لعل مما له دلالة في هذا المقام أن نرى أول تجربة واقعية نقدية في أدبنا ، وهي « حديث عيسى بن هشام » قد صيغت في قالب نبي بذكرنا بقالب للقلم في عصور العربية الزاهرة .
- (٢٥) أليس عجيباً أن نجل باكورة الرواية العربية « ريب » للدكتور محمد حسين هيكل نموذجاً لتعدد المؤثرات المدمجة في الجيل الأدبي الواحد ، بل أكثر من هذا أن إنتاج أدبي واحد ٩ معجوزها كلاسيكي يدور حول الصراع بين العاطفة والواجب ، ورؤية الكاتب فيها رومانتيكية ، أما الجبل فوافى صرف .
- (٢٦) توفيق الحكيم : رهرة العمر - نشر مكتبة الأدب - القاهرة - ص ٣٣ .
- (٢٧) توفيق الحكيم : مقدمة مسرحية « باطالع الشجرة » - نشر مكتبة الأدب - القاهرة - ص ١٩ - ٢٠ .
- (٢٨) تشير بهذا إلى ما درج عليه النقد الحديث من تسمية الحكيم مرة « بالفضان الخائر » وأخرى « بالفضان القلق » ، مع أن مستوى التجريب يتعدى تلك الظواهر النفسية البسيطة ، ولا نسيره إلا من خلال ذلك المنظور الاصطلاحي .
- (٢٩) فذلك الملائكة : نضابا الشعر للعصر - الطبعة الثانية - بعدد سنة ١٩٦٥ - ص ٤٧ .
- (٣٠) المرجع السابق - ص ١٢٠ - ١٢٢ .

- (١) تيموثي نوستوي ملتيس من : *Individuality of Writer and Literary Development, Moscow, 1970, p. 63*
- (٢) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء (تحقيق محمود محمد شاكر) السفر الأول - ص ٢٤ .
- (٣) منقول عن ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ط ليدن) ص ٥ .
- (٤) المصدر السابق - ص ٢ .
- (٥) المصدر السابق - ص ٥ .
- (٦) المصدر السابق - الصفحة نفسها .
- (٧) انظر في هذا : *G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975. p. 17*
- (٨) الشعر والشعراء - ص ١٦ .
- (٩) الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري (طبعة صحيح) ص ٢ .
- (١٠) المصدر السابق - ص ٧ .
- (١١) المصدر السابق - ص ٨ .
- (١٢) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني - الوساطة - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجلولي - نشر الحلبي - ص ١٤ .
- (١٣) المصدر السابق - ص ٤٩ .
- (١٤) المصدر السابق - ص ٥١ .
- (١٥) المصدر السابق - ص ١٤ - ١٥ .
- (١٦) المصدر السابق - ص ١٧ - ١٨ .
- (١٧) *H. A. R. Gibb, Studies in Contemporary Arabic Literature, مطبوعات مدرسة الدراسات الشرقية سنة ١٩٢٩) ص ٤٤٦ - ٤٤٥ .*
- (١٨) العقاد : شعراء مصر ويشتاقهم في الجيل الماضي - النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٣٧ - ص ١٩٢ .

تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق بشير كاكيا



كلنا يعرف كيف تبدلت الحياة العامة في مصر والشام أولاً ، ثم في غيرها من البلاد العربية ، طوال القرن التاسع عشر ، بحيث لا نكاد نحس بصلة بين ما كانت عليه النظم العسكرية والإدارية والعلمية بل الاجتماعية والفكرية في أوائل القرن ، وما آلت إليه في أواخره . وقد حوذا الكتاب العرب أنفسهم ، خصوصاً في الربع الأخير من القرن ، حل إرجاع ذلك كله أو معظمه إلى الاتصال بالغرب

ولكننا ستين - في أثناء بحثنا هذا - ما إذا كانت للحركة دواع متعددة ، وأن تكوين القيم الجديدة لم يكن في كل ميادين الفكر من طريق التلمذة المباشرة .

أول ما يلفت نظرنا أننا إذا تفحصنا ما قيل إذ ذاك في الأدب بطريقة شاملة أو نظرية ، لم نكد نجد للمقاييس الغربية أولاً .

نعم لقد أحس بعض المثقفين بوجود طرق للتغيير ، وتقييمات لها ، غير التي ألفوها . فعملوا ذلك العصر ، الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي - وإن لم يكن الأدب من أولوياته - يسجل بشيء من الدهشة أن للأوربيين أدباً خاصاً بهم ، بل علمياً للأدب يسمونه الريتوريقي ، وأنهم لا يرضون ببعض ما اعتاده أهل الأدب العرب . فهم يتألفون مثلاً من التشبيب بريق المرأة ، لكونه آيلاً إلى البصاق^(١) . ثم إنه يدون حقيقة أبحت على التفكير ، إذ يقول : « ربما عدم ما يكون من المحسنات في العربية ركافة عند الفرنسيين . مثلاً لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادراً ، فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم ، وكذلك مثل الجنس التام والتام ، فإنه لا معنى له عندهم »^(٢) .

وهذه مقارنات سديدة وقيمة في حد ذاتها ، ولكن الطهطاوي نفسه لا يرى فيها ما قد بحث الأديب العربي إلى مراجعة قيمة الموروثة ، بل إنه يبدى - من طريق مختاراته - تشبّه بهذه القيم ، ويقرر أن علم البلاغة « في اللغة العربية أتم وأكمل منه في غيرها ، خصوصاً علم البديع ، فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية ، لضعفه في اللغات الإفرنجية »^(٣) . ويتهى الطهطاوي إلى أنه « لاشك أن لسان العرب هو أعظم اللغات وأبهج ، وهل ذهب صرف يحاكيه يهرج »^(٤) .

مع ذلك يبدو أن الشيخ رفاعة كان سابقاً لأوانه حتى في إبداء هذه الملاحظات الهينة ؛ إذ ينقص جيل كامل قبل أن نثر على بادرة أخرى في المجال نفسه . ففي السبعينيات من القرن مقالتان على الأقل ، تحاولان المقارنة بين الآداب ؛ إحداهما لتوفل نعمة الله توفل في مجلة الجنان^(٥) ، يعترف فيها بأسبقية الطهطاوى ، والثانية لابن الشيخ رفاعة في روضة المدارس^(٦) ، يحدو فيها حذو سوفل ، بل ينقل عنه بعض ألفاظه نقلاً ، دون أن يعترف بذلك .

والغرض من المقالتين التعريف بشعر أمم الأرض كلها في بضعة صفحات . ويضم على فهم الطهطاوى إلى ذلك الموسيقى ؛ فلا غرابة إن لم نجد فيها غير تعميمات لا طائل تحتها ، وأحكام جزافية تلقى على الورق في غير نظام أو تيسير أو تمثيل ، ودون تفريق بين عصر وعصر ، أو تمييز بين الأدب الرفيع والعادات الشعبية . ومثل هذا وإن نجم عن حب الاستطلاع ، إلا أنه أشد دلالة على الجهل والفجاجة منه على اتساع الآفاق والإحساس بأى عنصر جمالى . إما فيما يخص الأدب العربى ، ففى طيات مقالة توفل ملاحظة عابرة عن أنواع التبديع التي تتطلب من السامع أن يكون ماهراً في القراءة ، مستحصراً دائماً أشكال حروف الكتابة . يقول عنها إنها « محاليس له من المزاي إلا كونه يظهر للعارف بصناعته براعة الناظم في الطغر على الصعوبات »^(٧) . أما على فهم الطهطاوى فيمكنه أن يقول : « فضل الأشعار العربية مشهور »^(٨) .

أجدد باهتمامنا من هاتين المقالتين أرجوزة لمحمد عثمان جلال في ١١٠ بيتاً يقول فيها الراجز إنها القسم الأول من ترجمة قصيدة الشاعر الفرنسى المشهور « بوالور » Boileau في فن الشعر . ولو أن المترجم استمر في مشروعه لكان من رواد العصر في تنبيه قرائه إلى مفاهيم جديدة ؛ غير أنه اكتفى بالجزء الأول من الأصل الفرنسى . وأحص ما في هذا الجزء نصيحة موجبة إلى الشاعر الناشئ ألا يفتخر بمن يشمله ، بل أن يقصد صديقاً مخلصاً غير مجامل ، يصدق في حكمه على ما تنتجه قريحته فيصوبه إذا أخطأ ، ويهده إلى سواء السبيل إذا شذ عنه .

ويتصرف محمد عثمان جلال في ترجمته ؛ فمضى ذكر بوالور بعض مشاهير الشعراء الفرنسيين ، داعياً إلى الاقتداء بهم ، استبدل المترجم بهم أسماء بعض أعلام الشعر العربى الذين يستوعب النظر أنهم عباسيون . ولكتنا لا نلمس من وراء ذلك محاولة جديدة للمقارنة بين شاعر وشاعر ، أو بين أسلوب وأسلوب .

على كل حال يظهر أن اجتهاد محمد عثمان جلال في هذا الميدان لم يؤثر على معاصريه ؛ بل لم يلق منهم أى اهتمام . ولعل حلة عدم إتمامه للترجمة تكمن في ذلك .

نكاد نقطع إذن بأن القرن التاسع عشر لم ينتج عند العرب

محاولة جديرة لإعادة النظر في ماهية الأدب ، أو نظرة شاملة للأسس الجمالية ؛ بل على العكس - ظل معظم النقاد يؤلفون كتباً ترتكز على المقاييس الموروثة ؛ تذكر منها على سبيل المثال « دليل الهائم في صناعة النثر والناظم » لشاكر البتلون ، نشر في بيروت ١٨٨٥ ، وهو يستمد آراءه من ابن الأثير وابن عبد ربه وابن خلدون وأمثالهم ، ويتحدث عن التأليف على أنه اختيار المفردات كأنها لآلء ، ثم رصها مع أخواتها كما ينظم العقد ، مع مراعاة الغرض المقصود ، « كما يراعى ناظم العقد الغرض من نظمه ، كأن يوضع إكليلاً على الرأس ، أم قلادة في العنق ، أم غير ذلك »^(٩) .

أما أبرز نقاد العصر ، وهو الشيخ حسين المرصفى ، فهو في الظاهر أيضاً متمسك بالقيم التقليدية والمقاييس الشكلية . فالوسيلة الأدبية عنده هي علوم اللغة والبلاغة - وقد أخذ عليه محمد مندور أنه كرس أكثر من مائة صفحة من كتابه للتبديع^(١٠) - إلا أننا نلمس فيه روحاً متوثبة منطلقة ؛ تبحث عن حقيقة التجربة الأدبية ؛ فله من الدوق ما يوفقه إلى اختيار الأمثلة والشواهد الرصينة ، وله من التفتح ما يدهوه إلى التنويه بشاعرية البارودى على الرغم من أنه « لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية »^(١١) . وفي هذا اعتراف بأن تلك الوسيلة التي يجعلها المرصفى مادة وعنواناً لكتابه قد تعين على تكوين الأديب ، ولكنها ليست جوهر الأدب .

ويقال إن المرصفى درس الفرنسية ، ولكنه سواء فعل أو لم يفعل فلا أثر لذلك في نقده ، ولكن الذى أنجزه هو أنه أدخل على التفكير الأدب ما أدخله الشيخ محمد عبده على التفكير الدينى والاجتماعى ، ولكليهما في ذلك فضل لامرأ فيه .

والواقع أن هذه السلفية النقدية تساهل الاتجاه الذى اتخذته الشعراء ؛ إذ الجديد الذى دخل على الشعر العربى في الربع الأخير من القرن التاسع عشر هو الاقتداء بالعباسيين ، لا بالأوروبيين .

ولكن إذا حولنا أنظارنا إلى الكتاب الذين اشتهروا لا بأرائهم النقدية بل بإنتاجهم الإنشائى ، وجدنا ظاهرة أخرى جديدة باهتمامنا .

لنبداً بأحد فارس الشدياق ؛ فهو - مثل الطهطاوى - قد اتصل بالأوروبيين وعرف رأيهم في بعض تقاليد الأدب العربى ؛ وهو يسجل - مثلاً - أنهم يستقبحون الغزل في قصائد المدح ، ولكنه يحكم على ذلك - بفكاهته المعهودة - بأن « شعرهم كله خصى »^(١٢) . ويزيد على ذلك أنه « لا مناسبة بين الشعر العربى وشعرهم ؛ لأنهم لا يلتزمون فيه الروى والقافية ، وليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ، ولا محسنات بدعية ، مع كثرة الضرورات التى يحشون بها كلامهم . فنظمهم - في الحقيقة - أقل كلفة من تثرى المسجع »^(١٣) .

الاشواق ، في مصارع العشاق ، لعب الأرواح في مجلس الأنس ، وجرت به الأشواق ، في ميادين الأدواق ، جرى السحاب والأرواح في حومة الشمس ، وقاد الهيام ، إلى باب السلام ، هطلت الأرواح ، وطابت النفس ... (١٨)

وهذا إلى صياغة المجوهرات أقرب منه إلى صياغة الكلام . ومع ذلك فبعد أن أسس جريدته - ولا ننس أنه لم يتخل بذلك عن غرض خدمة الأب ، فهو يصف « النكيت والتكيت » بأنها « صحيفة أدبية تهذيبية » يتبدل أسلوبه تبدلاً شاملاً ، فإذا تمثل قرويات يناقشن كيفية تأديب زوج صغير ، واقترحت إحداهن ضربه ، جعل الرد على لسان إحدى زميلاتها :

« أولاً ضرب الرجال من النساء أمر فيح ، لا تفعله إلا قليلة الحياء ، عديمة التربية ، ولا يقبله على نفسه إلا رجل دون عادم الشرف ، ليس له بين الرجال قيمة . ثانياً إن المعصمة بيد الرجال ، فيمكن أن المرأة إذا ضربت زوجها يظلمها إذا كان فيه حرارة ، وبعد ما تكون ست بينها تصبح عدم العلم ... » (١٩) .

وحرص النديم على التحدث إلى رجل الشارع ظاهر ، بل إنه جرب وضع بعض المقالات باللغة الدارجة ، ولكن سرعان ما أنحط عدد هذه المقالات في الاضمحلال . والذي يستقر عليه النديم في أسلوبه هو وعده لبعض قراء « الأستاذ » بأنه « مستعد لمخاطبتكم بكلام بسيط من جنس البليد في سهولته ، ولكنه عربي صحيح » (٢٠) . وهذه العبارة تكاد تكون دستور الكتاب النادرين فيها بعد ، إلى أواسط القرن العشرين على الأقل .

على أن الاسترسال في الكتابة شيء والاعتراف بأن النثر المرسل أسلوب أدبي مستحسن شيء آخر . ونشهد صانعي معظم الكتب التي نشرت إذاك وديساجاتها - حق الكتب المترجمة ، من أمثال « الأمان والمنة » ، في حديث قول وورد جنة (٢١) - على أن الكتاب أحسوا بضرورة إثبات مقدرتهم على السجع كي يتسنى لهم أن يترجوا في سجل الأدباء .

وفي أعداد « الهلال » الصادرة في التسعينيات مقالات في مواضيع أدبية ونقدية نشرت بدون إمضاء . وأغلب الظن أنها من قلم جرجي زيدان نفسه ، خصوصاً ما أتى منها رداً على أسئلة وجهها القراء إلى المحرر . وهي تدل - حتى إن لم تكن كلها له - على شيء من التذبذب في القيم ، بل تكاد تقول من الانعصام بين النظرية والتطبيق ، عند أناس يتعاونون على تحرير المجلة نفسها .

ودور « الهلال » وصاحبها في خدمة التجديد معروف . وزيدان - على وجه التحديد - شديد الإعجاب بإنجازات الأوربيين ، سريع الاقتداء بهم . من ذلك أن العدد الثاني

نعم إنه سخر من الكتاب الذين لا يرون بدا من تنبيل كلامهم « تشوبيل المحسنات والترصيع والاستعارات والكنائيات » (٢٢) ، خصوصاً إذا طغى تكلفهم هذه المحسنات على المعاني ، ولكنه شديد الولع بالتلاعب بالألفاظ ، وبالسجع بخاصة ، بل بعد ذلك من مفاخر العربية فيقول :

« وللعربية مزايا ... ففقت بها غيرها فضلاً وقدرًا وشأنًا وقدرًا ، منها السجع ، وما أدراك ما السجع ! كلم مناسبة يعلقها الطبع ، ويعشقها السمع ، فتطبع في الذكر أي طبع ، كالتجنيس والترصيع ... فذلك هي المعجزة التي لا يمكن لأحد من الأعاجم أن يتحداها ، أو يتقارب حد ذراها ، وهي الراح التي تسكر كل ذي ذوق سليم ، من دون تأنيب - فمن أين لسائر اللغات مثل ما للغة العربية ؟ وأياها يجارها في حلبة الأدب ، وقد فاتها هذا الأسلوب الأشرف ، والنوع اللطيف ؟ » (٢٣) .

حقاً إن السجع يكثر في كتابات الشديقي ، لكنه في السابق على السابق ، بعد أربعة أبواب مليئة به ، يخالف الفاري بقلوبه :

« السجع للمؤلف كالرجل من الخشب للعائس . لينفى لي أن لا أتوكل عليه في جميع طرق التعمير لثلا تضيق بي مذهب ، أو يرميني في وادعة لا ينالني منها ... والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائح لأي قارئ كان . ومن أحب أن يسمع الكلام كله مسجعا مقفى ، ومرشحا بالاستعارات ، ونحنا بالكنايات ، فعليه بمفاهيم الحريري ، أو بالنوابغ للزغشري » (٢٤)

والذي نستخلصه من هذا هو أنه لم يجر الأسلوب السائد في عصره زهداً فيه أو استغفالاً له ، ولكن المادة نفسها ، وإحصاء بطبيعة القارئ الذي يخاطب وده ، يطالبانه بأن يقتصد ويقتصر . وهو يستجيب لها ، لا اعتناقاً لنظرية جديدة ، ولكن بحكم غريزته بوصفه أدبياً أصيلاً .

وليس مجرد صدفة أن يوافق هذا الانحياز كل الموافقة مقتضيات الصحافة ، إذ غرض الصحنى الأول هو الإحلام والاتصال بأكبر عدد ممكن من القراء ، فلا وظيفته تشجعه ، ولا الوقت يسمح له بالإغراق في تنميق العبارة . ودور الصحافة في تطوير أسلوب الكتابة الأدبية ظاهر ، خصوصاً في عصر لم يتيسر للكثيرين فيه اقتناء الكتب وقراءتها .

وأيضاً مثال لذلك هو عبد الله النديم ، فقد كان أقدر أهل زمانه على زخرفة الكلام وهو الذي إذا راسل أستاذاً له قال :

« يحصك التحية ضرم يستانك ، وغصن رقتك ، وزهر إحسانك ، ونمر دقتك ... لعبت به

على أننا نجد رأياً مماثلاً على صفحات المقتطف ، حيث يقول حبيب بنوت : « ومن الكتاب من كتب رواية بعبارة هي غاية في الفصاحة ، جمعت أساليب البيان وأنواع البديع ، والتزم السجع في كل جملة منها ، وتلاعب في صنوف التعبير وفنون التحير ، مما يشكل فهمه على دارس اللغة ، ولا تعلم الغاية من ذلك . والروايات ليست كتباً علمية ليتغنى بمطالعتها القراء ، ومنهم من لا يستطيع إلا فهم العبارة البسيطة الخالية من الألفاظ اللعوية الغريبة » (٣١) .

لم يكن هذا التخطئ ليرعى الجميع ، ولا غرابة في أن تصدر أولى المحاولات لفلسفة الاتجاهات الجديدة عن كتاب خلاقين عاملين في الصحافة .

فلأدب إسحاق آراء قديمة عن أدب المقالة (٣٢) ، ولكن الذي يبعثنا هنا هو أنه أدمج فيها تعميمات بعيدة الأثر . وهو في ظاهر الكلام يعترف - ولو بامتصاص ظاهر - بأن لما يسميه « منج » الخطابة الشعرية ، تأثيراً في القلوب ووقفاً حسناً في الأذهان ، وبأن السجع وحسن في بعض الأماكن ، كصنوبر الخطب ، ومقاطع الكلام ؛ ولكنه يشير أيضاً إلى أن الكلام المنمق غير طبيعي ؛ بدليل أنه لم يوجد لا عند العرب الأولين ولا في الآداب الأوروبية ؛ وبعد البديع كله مجرد تمويه ، ويربط بين ظهورهما وعصور الانحطاط ، وينتهي إلى قوله عن السجع : « فلما استولت العجسة على اللسان ، وضعفت قوة الاختراع في الأذهان ، سرى دلوؤ في المكتبة إلى هذا العهد ، فعدل الكتاب عن الكلام الفحل ، واللفظ الساذج ، والأسلوب الطبيعي ، إلى هذه الأسجاع الملققة البالية ، يتناقلونها خلقاً عن سلف » .

لهذا الرأي صدى فيما كان ينشر في أواخر القرن ، كما في مقالة لنقولا فياض ، يأتي فيها أن النثر المرسل « أبلغ » من السجع ؛ ولجبهه حقو القريحة ، خالياً من شوائب العمل الزائد المخل ، وأعم لمناسبة لأي موضوع » (٣٣) .

وهذا الرأي وإن كان لا يتعدى تفضيل السهولة على التمييق ، يعد - في الوقت نفسه - من بوادر النضج عند المفكرين العرب . وقبل انتهاء القرن بستين اثنتين ، يظهر كتاب لخير ضومط ، فيه نظرة متزنة ، لا تخدو من طرافة ، إلى مسائل الأدب الرئيسية ، مرتكزا على أقوال البلاغيين العرب ، وعلى بعض الآراء السائرة في الغرب . فهو يدعو إلى ما يسميه « الاقتصاد على انتباه السامع ومتأثيرته » (٣٤) ، ويعرف الشاعر بأنه « من يرى ما فيه من المواطن والانفعالات مجسماً بصور المنظورات والمسموعات وغيرهما من المحسوسات ، كما يرى أيضاً كل هذه في نفسه بصور المواطن والانفعالات . وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر يرى نفسه في الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ، ويرى الطبيعة تتحول في نفسه بصورة الإحساسات والامفعالات » فالشعر إذن « هو ما تشعر به النفس من أحوالها في

بحسب تعريف بكتاب نشر بالإنجليزية عن « تاريخ العرب وآدابهم » (٣٥) . وطى التعريف ما نصه : « عند الإفرنج علم يقال له علم الليتراتور ، يبحث آداب القوم وتاريخ الإنشاء والكتابة عندهم ، وطبقات الكتاب باختلاف الأزمان ، وما شاكل ذلك مما لم يقف على مثله في كتب العرب » (٣٦) . وما هي إلا أشهر حتى يبدأ زيدان نفسه سلسلة من المقالات في « تاريخ آداب اللغة العربية » (٣٧) ، جمعت بعد ذلك في كتاب .

كذلك تزجر المجلة بشيء من الشدة قارئاً استخف بشعر غير العرب ، فقرر بأن ذلك « إجحاف بحقوق الأمم ؛ لأن بين شعراء العرب واليونان والرومان وغيرهم من يفوق شعراء العرب من حدة وجوه ، خصوصاً من حيث وصف المناظر والوقائع والحوادث ، ودقة التعبير عن المواطن » ، استشهداً بيوميروس وشاكسبير ودانتي (٣٨) . حل أن ما كان ينشر في المجلة إذ ذاك في نقد الشعر العربي - وهو قليل - ينم عن ذوق محافظ ؛ إذ مما يتكرر فيها عرض بضعة أبيات من الشعر المنمق على القراء ودعوتهم إلى معارضتها ؛ كما أن فيها إطراء (بقليل من التحفظ) لبنتين بحث بهما قارئ ، وهما :

فليل عزز في الهوى وعذابها
تسبح وعسلب والمنسب مستبى

وبالروح إن حادت يدي كنته باغلا
وبالدم إن سحنته قبتون قسحت

لا يستغلها المحرر ، بل يقول : « البيتان رقيقا اللفظ ، مستحيا المعنى ، وقد زانها البديع لفظاً ومعنى » (٣٩) .

وأخرب من ذلك موقف المجلة من الروايات ؛ إذ فيها سلسلة من المقالات (غير الموقعة) عنوانها « كتاب العربية وقرؤها » ، يحتم واضعها حتى على مترجمي الروايات الأوروبية ، من جهة ، أن يراعوا « ما يوافق أنواق المشرقة وأخلاقهم » ، ومن جهة أخرى أن يكتبوا « بلغة طبيعية سهلة » (٤٠) - وهي الخطة التي يسير عليها زيدان في رواياته . ولكن مطالبته هذه مبنية لا على استحسان هذا الأسلوب بل على الرضوخ لضرورة ؛ فإن الكاتب نفسه يؤكد أن « العبارات المبرقة تستجيب في العلوم الطبيعية والرياضية كما تستجيب العبارات البسيطة في اللواصيح الأدبية » ، التي يراد بها إثارة المواطن واستنهاض الحمم (٤١) . وهو يتعمل لمعاملة الروايات معاملة استثنائية ، تارة بلخافها بالتاريخ الذي يعلو جامعاً « بين الفكاهة والفائدة » (٤٢) ، وتارة يزعمه أن الناس يقرأونها « في ساعات الفراغ لترويض أذهانهم من هذه الأشغال » لا لمراجعة القواميس وحل رموز العاظم (٤٣) ؛ أي أنه يخرجها من حيز الأدب ، بالرغم من اعترافه في سياق الكلام نفسه بأن « الروايات أنواع كثيرة ، منها التاريخية والعلمية والأدبية والفكاهية والأخلاقية » (٤٤) .

التحدى إلا بالتسلح بالأسلحة نفسها. وسرعان ما امتد التحدي إلى ميادين أخرى .

بذلك تكونت نخبة جديدة ، من العسكريين والإداريين والعلميين والمهندسين والأطباء وغيرهم ، ممن استلزمهم التحدي ، وكتب لهم أن يكونوا حامل لواء النهضة ، والمتحدثين بلسانها ، والمستمعين إلى نداءاتها ، أي أدباءها وقراءها .

نعم كانوا نخبة ، وكان أدبهم أدب خاصة لا أدبا شعبيا . ولكن شتان ما بين هذه النخبة والتي سقتها . كانت نخبة تنظر إلى المستقبل لا إلى الماضي ، وتتطلع إلى توسيع دائرتها لا إلى الاحتفاظ بامتيازاتها .

ثم إن الجانب المشترك في تكوين أعضائها هو أن كلا منهم تمكن من علم من علوم الغرب الحديثة ، وكانوا يتعطشون إلى المزيد من المعرفة عن جوانب أخرى من تلك المدنية نفسها . فلا غرابة إذن أن كان أصحاب الرحلات إلى أوروبا من أمثال الطهطاوي والشدياق ، أنجح كتاب العصر . وقد هيأت اختراعات الغرب ، ومنها الطباعة ، وسائل الإعلام عنه .

في الآن نفسه ، لما كانت علوم الغرب هي أداة الرقي بالامة ووسيلة تحقيق الطموح الفردي ، فقد اشتد إهجاب النخبة بها إلى حد الافتتان ، فالمجلات مليئة بمقالات ترق مقدماتها - بدون مناقشة أو تحديد - عظمة هذه المدنية الغربية ، تذكر منها ما جاء في العدد الأول من مجلة الجنان :

«إن الشرق الذي كان في القديم مركزا للثوق والبروتق ، وقد أنعم على العالم بالديانة والشرائع والتمدن ، أمس - بواسطة سطوة التعصبات والثورات المسيية عن الأغراض والانقسامات - في حالة الجهل والغبوة ، وقد فقدت شعوبه كثيرا عما كان لها من الحضارة والحمة ، ووصل إلى درجة منحلة في أمر المعارف والصنائع والتجارة . . . ماذا تكون نتيجة طرق الحديد والعربات والتلغرافات والمطابع والجوالات والمدارس ، وفتح برزخ السويس ، وامتداد أسباب الاختلاط بشعوب أوروبا . . . إلا البشري بامتداد التمدن واتساع دائرته شيئا فشيئا»^(١٠) .

وقد غالى بعضهم في ذلك مغالة مزرية ، ولكن الحق يقال : إنه كان من وراء كثير من هذا الإسراف نية طيبة ، فإن محررا من محرري «مصحح الشرق» ، مثلا ، إذا أراد حث موظفي الحكومة على العناية باللغة قال : «ألا يكون من الغريب العجيب أن ترى الجندي الإنكليزي يكلمك ويكاتبك باللغة العربية الصحيحة ، وترى الخائن المصري العربي يستعصى عليه التعبير بلغته فيستعين في تأدية أغراضه بلغة أجنبية ؟»^(١١) وهذا تماد لا صلة له بحقيقة الأمور ، ولكن الغرض منه وحز المهم الهامدة .

الداخل ، أو ما يوحى إليها به من الخارج مترجما بالكلام المنظور إلى العواطف والامعالات»^(١٢) .

فالخوإذن قد صار مهيا لتقبل تقييمات جذرية جديدة . ولعل أزهى تعبير عن ذلك ما تحقق على يد محمد المايلحي . والمايلحي من هو ؟ إنه عربي فخور بإنجازات السابقين ، لا يخلو مقدمه لبعض الأشعار من الارتباط بمقديس شكلية تقليدية^(١٣) ، ولكنه كاتب أصيل ، امتسقى الماضي وانعمر في تيارات الحاضر ؛ فإذا أتبع له أن يحضر معرضا للصور والتمائيل في باريس سنة ١٩٠٠^(١٤) أحس باجتماع روافد عدة حوله ، ودخل في روعه إدراك جديد للفن بعامة ، وإذا هو يردد كلمة الشاعر اليوناني القديم سيمونيدس (وإن لم يذكر مصدرها) ، وهي أن «التصوير شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق» . وهو يتوسع بعد ذلك في معنى الشعر ؛ وما يقول فيه من حيث هو حالة من حالات النفس : «إن في النفس مسحة حلوية هي الجمال والبهاء البطلي ، تظهر عليها عند صماء النص وخلوها من شوائب الأكدار . ولما كان ذلك لا يتابها إلا حيناً بعد حين ، ظنت شيئا طارئا عليها من الخارج . فلذلك نسب القدماء نجمل ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تمتزج بالنفس ، فكان شعراء اليونانيين والرومانيين يسمونها الموز Les Muses . . . ومذهب العرب أن لكل شاعر شيطان يلقي إليه الشعر»^(١٥) .

واخفيفة أن بين «الموز» وشياطين الشعر فروقا ؛ ولكن صكرة المايلحي محاولة للربط بين مجموعتين من التقاليد ، مهمتها أن التجربة الشعرية واحدة لدى بني آدم أجمعين ، لا تخضع لحدود ثقافة دون أخرى .

ولكننا بذلك قد دخلنا في القرن العشرين ؛ ولننقد فيه قصة أخرى لسنا بصددنا هنا .

هل لنا أن ندخل كل هذه الظواهر في إطار متماسك ؟

أول ما يقال إن الأدب المشيع بالبديع الذي ساد إلى أوائل القرن التاسع عشر كان يفي بحاجات نخبة ضيقة الطاق ، يشتمل أعضاؤها في تكوينهم الثقافي ، ويتفقون تمام الاتفاق على قيمهم الدينية والمكرية والأخلاقية والاجتماعية والفنية .

كانت هذه السجة لتطبع إلى جديد ملحات الأوضاع تناسبها وتضمن لها مكانتها . لذلك جاء أدها إعادة للأغراض نفسها ، وترديد للمعاني نفسها ، بحيث لم يكن بين النص والنص فرق إلا فيها يردان به .

ولكن ما إن تبدلت الأحوال حتى ترحزحت هذه النخبة وانتهت صلاحية مقاييسها .

والذي أدى إلى هذا الانقلاب هو تحدي الغرب للشرق وذلك عن الصعيد الحرر أولا . ولم يكن من سبيل إلى مجابهة هذا

ولكن ما بال الإعجاب بالغرب لم يطع على الأدب كما طفا على غيره ٣

أعتقد أن هذه الظاهرة سببين رئيسيين .

أولها أن العرب - لعوامل ليس هذا مجال فحصها - كثيراً ما اعتزوا بلغتهم وتقاليدهم الشعرية ، حتى كادوا يؤمنون بأن المصاحبة وقف عليهم ؛ فلا حاجة لهم إلى آداب غيرهم . وكما أنهم لم يجعلوا يادب اليونان في العصر العباسي ، كذلك لم يجعلوا بالأدب الأوروبي في ثوانل القرن التاسع عشر .

والثاني أهم ؛ وهو أن الإدراكات الإنسانية لا تسرى من ثقافة إلى ثقافة بمجرد سرح الفرصة . مثال ذلك أن الأوروبيين جلدوا العرب في الأندلس قروناً قبل أن يتأثروا بهم تأثراً محسوساً ؛ إذ لم تنشط الحركة إلا في القرن الحادي عشر ، في وقت انحلت الدول الأوروبية فيه تستعيد جبروتها وطموحها ؛ فإن الاستعداد للانتفاع بتجارب الآخرين وإن دل على شيء من الافتقار فهو أشد دلالة على بقية من حيوية وتطلع ونضج .

ثم إن أية ثقافتين إذا مالت إحدهما إلى مجازاة الأخرى كان أول ما تأخذه عنها هو ما ينفعها نفعاً مادياً مباشراً . أما القيم الفكرية والجمالية المجردة فهي أبطأ تسرباً إلى وأصبحت استيعاباً .

والواقع أن أهل القرن التاسع عشر قد جهروا بإنجازات الغرب العملية ؛ فسرعان ما أخذوا عن الأوروبيين معداتهم الحربية ، ونظمهم العسكرية ، ومخترعاتهم وعلمهم التطبيقية ، ثم شيئاً من نظمهم الإدارية ، وفلسفتهم السياسية ، بل قوانينهم وبعض

عاداتهم الاجتماعية - ولم يكن ذلك منهم خصوصاً للغرب ، بل طموحاً إلى مجاراته - فحلقوا بذلك تياراً حارفاً من التجديد له اتجاه واضح ، وكان إنتاج الأدباء جزءاً لا يتجزأ من قوته الدافعة . ولما كانت للأدباء في ذلك وظيفة حيوية ، كان من المحتّم أن يوجدوا لها أسلوباً وطريقاً .

ولم يحدث هذا على نفس الوتيرة في ألوان الأدب المختلفة ؛ فللشعر أصول بعيدة الغور في النفس العربية . ولذلك وجد شعراء النهضة ما يكفي بحاجاتهم الأولى في الاقتداء بالسابقين من ذوي المهيم والأهداف الماثلة ، قبل عصور الحضور . أما في بعض الفنون الأخرى ، كالتمسرح والرواية ، فلم يكن لمن اقتحم بابها محاذج غير المحاذج الأوروبية . وعلى كل حال فإن عزرة المادة التي أرادوا نقلها إلى القراء ، وطبيعتها ، وميول القراء أنفسهم ، وإمكانات وسائل الاتصال بهم - كل ذلك اضطرّ الكتاب اضطراً إلى التحيد عن السبل المألوفة . وأخيراً ، لما كان الإذعان لدواعي قاهرة أسهل من تحليلها وتفهم كنهها ، فقد وجد النقاد صعوبة في الاعتراف بالقيم الجديدة وصياغتها في إطار فكري متكامل .

على أن مثل هذا الانقسام لا يدوم في الشخصيات السليمة ؛ فلم ينقض القرن دون أن تظهر محاولات للربط بين هذه الطواهر . وبعد قليل جاء جيل طه حسين والعقاد وأمثالهما ، وكان النقاد فيه من الرواد . وما عثم أن توغل الأدباء ، عن وعي وحزم ، في سبل متغايرة للانتفاع بالتجارب الإنسانية ، والإسهام في الحركات العالمية .

هوامش

- (١) تجميع الإبريز - تحقيق مهدي حلام - القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٥٨ م ، ص ٢٨٨/٩ .
- (٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .
- (٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨ .
- (٤) المصدر نفسه ص ١٢٩ .
- (٥) الشعر والشعراء : الجنان ص ٢ ج ٧ (سبستان ١٨٧١) ص ٢٢٠ - ٢٤٠ .

- (٦) بيده في الشعر والموسيقى - روضة المدارس ص ٥ ج ١٥٤ مقلد عن كتاب روضة المدارس لمحمد عبد المعى حسن وعبد العزيز المسوقي ، ١٩٧٥ ، ص ٩٧ ، ١٠٤ - ١٠٨ .
- (٧) الشعر والشعراء : ص ٢٤٠ .
- (٨) بيده في الشعر والموسيقى : ص ١٠٥ .
- (٩) نشرت في روضة المدارس ص ٦ ج ٧٤ . انظر أيضاً كتاب : روضة المدارس : ص ١٣٠ - ٣ .

- (٢٣) الهلال . أول أغسطس ١٨٩٣ ص ٩ - ٣٩٨ .
 (٢٤) نشرت الأولى في الهلال أول يناير ١٨٩٤ .
 (٢٥) دباب السؤل والاقتراح - الشعر . الهلال ، أول فبراير ١٨٩٨ ص ٩ - ٤١٤ .
 (٢٦) الهلال أول أكتوبر ١٨٩٥ ص ١٠٦ .
 (٢٧) الهلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ ص ٤٥٨ .
 (٢٨) الهلال أول يونيو ١٨٩٧ ص ٧٣٥ .
 (٢٩) الهلال أول أبريل ١٨٩٩ ص ٣٩٧ .
 (٣٠) الهلال ١٥ فبراير ١٨٩٧ ص ٤٥٨ .
 (٣١) المصدر نفسه ص ٤٥٨ .
 (٣٢) نقلا عن هاشم باغى . النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ ص ١٣٩ - ١٤٠ . وعنوان المقالة «الروايات» ، المختطف أول تشرين الأول ١٨٩٠ .
 (٣٣) أنظر هاشم باغى - المصدر المذكور - ص ١١٨ - ١٢٧ .
 (٣٤) «الكتاب والإنشاء» - الهلال ، أول يوليو سنة ١٨٩٣ ص ٣٥٠ .
 (٣٥) فلسفة البلاغة - بمبدأ (لبنان) المطبعة المثمانية ١٨٩٨ ، ص ١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٦ .
 (٣٦) المصدر نفسه ص ٣٠٠ ص ١٢١ .
 (٣٧) أنظر مثلا «النقد قصيدة» ، مصباح الشرق ، ٩ سبتمبر سنة ١٨٩٨ .
 (٣٨) أنظر يوسف راسيتش . أسرار المولى وأسرارها في الأدب العربي الحديث ، القاهرة ، للمعارف ، ١٩٨٠ ص ٢٤٠ .
 (٣٩) هنكرات المخطوط ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٣٧ ص ٢٠٤ .
 (٤٠) «الشرق» ، الجئان ، كانون الثاني سنة ١٨٧٠ ص ١٥ ، ١٧ .
 (٤١) «دفة الحكومة» مصباح الشرق ، ٢٨ أبريل ١٨٩٨ .

- (١٠) أنظر هاشم باغى النقد الأدبي الحديث في لبنان ج ١ القاهرة ، دار المعارف ص ٩ - ٤٨ .
 (١١) النقد والنقاد المعاصرون - القاهرة ، مكتبة غبطة مصر ، د . ت . ص ١٣ .
 (١٢) التوسيلة الأدبية ج ٢ ص ٤٧٣ .
 (١٣) كشف المغيب . تونس ١٢٨٣ هـ - ص ٣٠٣ . وهي آراء التخليق النقدية أنظر هاشم باغى . المصدر المذكور ج ١ ص ٩٤ - ١١٨ .
 (١٤) الساق على الساق - بيروت - دار مكتبة الحياة - د . ت - ص ٥٦٧ .
 (١٥) المصدر نفسه ص ٨٢ .
 (١٦) سر اللهاك في القلب والإيمان ، خلا من هاشم باغى . النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ ص ١٠٢ .
 (١٧) الساق على الساق ص ١٢٣ .
 (١٨) سلافة النديم - مطبعة هندية ، الطبعة الثانية ، ١٩١٤ ج ١ ص ٣٣ .
 (١٩) المصدر نفسه - ج ٢ ص ٨٦ .
 (٢٠) المصدر نفسه - ج ٢ ص ٨٥ .

(٢١) ترجمة لرواية

Bernardin de st. Pierre . Paul et Virginie.

(٢٢) لندن دايك وفيليبس.

Edward Van Dyck & Constantine Philippides

لم نعر عليه بالذات لكن نطقنا من وجود كتاب مماثل يعزى إلى فان دايك وحده ، طبع بعد ذلك بستين دهر .

History of the Arabs & their

literature Before & After the Rise of Islam, Leibach (Austria),

L. V. Kleinmayor & P. Bamberg, 1894.

منطلق الحداثة مكان أم زمان؟

أنسور وقتا

جرى العرف في لغة المثقفين على ربط مفهوم الحداثة بمفهوم الزمان . ولسم المؤرخون أطوار الأمم عبر الزمان فقالوا : العصر القديم ، العصر الوسيط ، العصر الحديث ، أي أنهم صدروا عن تعريف زمني للحداثة بأنها نقبض ما سبق في الماضي القريب أم البعيد .

ولا يخفى ما في هذا التعريف من قصور ، فطن إليه النقاد والعلماء . في القرن الماضي راجت نظريات التطور - لا نظرية داروين - في علم الأحياء فحسب ، بل نظرية مؤسس علم الاجتماع الحديث وأوجوست كونت ، الذي رتب في ثلاث مراحل أحداث ارتقاء الفكر البشري من الأساطير إلى الميتافيزيقا إلى العلم الوضعي . ولكن تدقيق الأبحاث اللاحقة - وقد تفرعت الآن وتشعبت علوم الأحياء والاجتماع - أظهر بعض ما ينطوي عليه ذلك التعميم النظري من أخطاء . كذلك تخصم أسلافنا - على اختلاف عصورهم - في معركة هي هي ، معركة القدماء والمحدثين . فمن المبعث أن نطرح الموضوع على أسلوبهم ، وأن نثير اليوم ماضيات خطابية تم الفصل فيها ، وأن نستنزف في تكرار عقيم طاقة محسوبة علينا إذا أردنا الإبداع .

فما الذي صادفه في تلك الجولة الأولى ؟ ماذا لفت نظره ؟ وكيف تفاهل ؟ يقول في «تخليص الإبريز» :

«وكان أول ما وقع عليه بصرنا من التحف قهوة عظيمة دخلها فرائها عجيبة الشكل والترتيب [...] وحين دخول هذه لقهوة ومكثي بها ظننت أنها قصة عظيمة نافذة لما أن بها كثيرا من الناس ، فإذا بدا جماعة داحنها أو خارجها ظهرت صورهم في كل جوانب الزجاج ، وظهر تعددهم مشيا وقعودا وقياما فيظن أن هذه القهوة طريق ، وما حرمت أنها قهوة مسدودة إلا بسبب أن رأيت هذه صورنا في المرأة ، فسمعت أن هذا كله بسبب حاصية الزجاج . فعادة للمرأة عندنا أن تثنى صورة الإنسان كما قال بعضهم في هذا الشأن :

ولعل أصدق تعريف للحداثة هو ما نستنبطه من تجارب الذين تفحصوا حولنا تلك الظاهرة بحياتهم وأعمالهم ، فهم أخبر بمعاينة أطوارها ، وبظروف انشاق تيارها ، ولديهم الجواب عن سؤالنا : منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟ وأقتصر في هذا الحديث على اختيار مثل واحد من بين روادنا ، لوضوحه ، ولقرب عهدنا به ، ولإجماع الآراء على مرادفة اسمه لمفهوم حداثة ، ألا وهو رعاة العظماوى .

ولن أتناول من ملحمة رعاة إلا برهة قصيرة عاشها ذلك الرائد في بداية تجرته الإبداعية ، وسجلها تسجيلا عفويا . وهلة هذة تبلورت فيها نقطة الانطلاق . بها مرذا يصل إلى مرسيليا (سنة ١٨٢٩) ويتأدر السفينة التي حملته إلى بلاد «الإفرنج» وبعد الحجر الصحي في الميناء ، يخرج إلى شوارع المدينة مع رفاقه أعضاء الحثة الدراسية - ولا تنسى أنه إمامهم

وهي ترتسم أمامه . صورته فوق هذا الإطار المحتلظ الذي يصوره من حوله . وتستأثر تلك للعاجأة بانتباهه ، بمن النظر فتبين أنه جالس في صدارة المحل ، بل إنه المركز الهندسي الذي يتشكل امتداداً منه كل المكان . وهو يتعرف نفسه لأنه يتعرف الحركة التي يقوم بها ولا يقوم بها جلده . أي أنه يشت فوراً في ذلك الوسط الذي يكتبه من قدرته المستقلة على التحرك الذاتي ؛ لذا يتهلل ويتعلل . تحيته للمرأة تحية لنفسه ، فرحة اللقاء بعد فراق مرهوب ، ويستعرض كذلك صور رفاقه ويستجمعها ، يميز الملامح ؛ أي تتجلى له لوجه شبه أبرزتها أوجه الاختلاف . لقد اطمأن ، فتحدث وأفاض . وأطرب في الإشادة بفعل المرأة . وإنه ليحتضن بها - ثيراً وشعراً - لأنها انحفت بصورته الحبيبة إليه ، وضاعفتها - أي أثبتتها بالمطابقة ، وأكبرتها بالانتشار .

شعوره بنفسه شعور مكان على كل حال . وفي اللغة العربية يرتبط لفظ «التمكن» - أي القدرة والاستطاعة - بلفظ المكان ارتباطاً أصيلاً ، «ثمك» رفاعة إذن وهو شاخص إلى المرأة . أتم استكشاف الأبعاد التي يحتلها في المكان بجسمه وقسماته الصاعدة وزية الأزهرى ، ورأى من حوله مواطنيه والإفراج في لوحة واحدة ، وذلك خلال سلسلة هندسية من التسيقات البصرية تفتصمها شبكة العلاقات التي تؤلف الصورة في المرأة

بين آلياتنا شهادة مباشرة برد الفعل ثقافياً ونفسانياً واجتماعياً عند ملتقى حضارى أحدثه الانتقال في المكان . وتتضح كقيمة هذه الوثيقة إذا ألمعنا بأبحاث علم التحليل النفسي الحديث التي أجراها العالم الفرنسي «جاك لاكان» - بعد نصف قرن من تجربة رفاعة في مرسيليا . وبالطبع لم يعرض «لاكان» لرفاعة أو لأي رحلة يتنقل من مكان إلى مكان ، وإنما درس ما يسميه «بمرحلة المرأة» في حياة الطفل الناشئ ، واستخلص ضرورة مرور الإنسان في طفولته بذلك الطور الذي يؤهله إلى الوعي بالذات وتملك شخصية مستقلة . وتتبع «لاكان» - بمراقبة الأطنان أمام المرأة - ما يجتازه الناشئ من مدارج الضجج النفسي منذ منتصف عامه الأول حتى منتصف عامه الثاني ، أي في نهاية فترة الرضاعة وقبل الانعطام . ورصد أثناء تلك الفترة انعطاق في المكان ، حننه بسلسلة من الأطوار ، أتوحى غاية التبسيط في إنجازها كما يلي :

أولاً - يظن الطفل الناظر إلى المرأة أن أمامه شخصاً مجهولاً .

ثانياً - يظن إلى أنه يرى صورة لا واقعا ملموساً .

ثالثاً - يدرك أنه صاحب تلك الصورة .

ونحن نجد في حديث رفاعة ما يشبه ذلك التدرج . ونقرأ في

أبرقع منظر المرأة منه
خافة أن تشنيه لمينى
أفاسى ما أفاسى وهو قد
لكيف إذا تحمل فرقدين

وعاداتها عند الإفراج بسبب تعددها على الجدران ، وعظم صورتها أن تعدد الصورة الواحدة في سائر الحوائط والأركان ، ومن كلامي :

بغيب عنى فلا يبقى له أثر
سوى بقلبي ولم يسمع له خبر
فحين يبقى على المرأة صورته
يلوح فيها بدور كلها صور

وقال شيخنا العطار : لم أر أطف تحيلاً في هذا المعنى من قول ابن سهل :

ألقى امرأة فكري شمس صورته
فمكسها شب في أحشائي اللهب
قال الحريري في ملبح بيده مرآة .

رأى حسن صورته في المرآة
فأصبح صباً بها شفتها
وصير بمصوب أنسا له
بشير بأن قد رأى بوسفا

وسمائي كمال الكلام على ذلك كله في ذكر مدينة باريس» (ص ٣٥ - ٣٦)

حدث عابر ، وسطور خزيمة المصمون ! فما الذي جرى لرفاعة حتى أجرى قلمه بهذا كله ؟ كان الفن الصعيدي الأزهرى - وهو يخطو خطاه الأولى على أرض الإفراج - في أدق حالات الإرهاف والإرهاص ، مستظلاً بكل مشاعره ، مشدوداً إلى الخارج ، على حين تتحفر في لاوعيه جميع الحواطر التي عياها شبابه وحشدتها ثقافته . عقله إذ ذاك لا يستقصى ما يدور في وجدانه ، وإن كان يسوره الشعور بأنه يجتاز معبراً . لذا حرص في كتاب رحلته على رواية هذه الواقعة التي تدولنا أمراً نافهاً أو عادياً ، غير أنها في تقديره مغامرة شائقة وحدث وجودي مهم . ولتمثل غرابية ما دعاه ؛ فهو لا يكاد يلقى نظرة على العالم الخارجى الجديد - في أهم مظاهره حتى يصبح المشهد قبالة مشهد الذات ، ومواجهة لوجهه الخاص .

لقد دخل قهوة مائجة بالناس ، وهو يتوقع أن يستكشف الطرائف والعجائب ، يستهو به للجهول ، ويصرفه المشهد الجديد عن نفسه . وفجأة ينحصر كل ما يراه ؛ إذ تطالع صورته

فصول «تخليص الإبرير» - الذي استقرت كتابته حتى
سنوات - فصول الثام شخصيته الحضارية .

في هذا النص التمهيدى الخلاب ، ما أروع وما أصفى رؤياه
عندما نصلى لرؤية الإفرنج في بلادهم ! سرت في كيانه هورا
شحنة عاطفية . هزة وجودية اعتزته وهو على عتبة العالم
المجهول . واندلعت في خاطره لحظة كالبرق جلت عور معيه ،
وبيت موقفه الجديد . أسمر برمانجه ، وتلفاه كاملا في لحظة
فريدة

صمن رواد المفهى الذى دخله ، لا يلاحظ أولا ، إلا تكاثر
الناس ويظل في البداية بينهم ومثلهم شخصا مجهولا . أجل ،
فقد حضر وجانب من شخصيته مجهول لديه ، مُدغم ، بدهى ،
قد انطوى عليه في التصاقه بالواقع المحلى حتى سفره من مصر .
وابتغاه الآن عن ذلك الواقع يمكنه من أن ينظر إليه وأن يراه
صورة مرسومة يلم في خارجها بأطرافها ، ويتفحصها تفحصا
موصوحيا . وأما إدراكه في ختام هذا الشريط الفكرى السريع أنه
صاحب تلك الصورة فذلك انتقال من المدلول إلى الدال ، من
الموضوعية إلى الشخصية الواحية ، أى إلى المبالغة والتصرف
والتعبير عن النفس التى ثاب إليها .

هكذا يتسلم «الإمام» زمام الأمور في عهد جديد ، ويشعر بما
اكتسبته وظيفته من أهياء جديدة لذلك أن المسئولية تقتضيه
الآن على اتساع المجال الذى دلف إليه ، وفتح بالافتتاح عليه .
وهي اصطلاح بالملاقات التى يتوجبها التعامل مع سائر ما
يضمه هذا المكان المشترك . ويقتضيه التضام مع العالم ، ومع
نفسه ، أن يستخدم لغة شاملة ، تجمع بينهما . سوف يتسع
رفاعة لجأوب رموز تلك اللغة الشاملة في جرس لغته الأصلية وفي
تصوراتها . فلا بد له من شق طريق في بلاد الإفرنج . هذه
بدايته ، عليه أن يتحرك هنا خلال لزدحام الناس في المفهى ،
وأن يرشد رفاهه ، بانبا توازنه على الترابط الذى استكشفه بين
مركز ثقله ومراكز من يتحركون من حوله .

تجارب تصور المكان إذى ليست توهمات ملية . ولا أدل على
شدة انفعال رفاعة بتجربته تلك من تميره بالشعر عن حاله .
وقد يبدو لنا استشهاده بأبيات قديمة ونسجه على مواها من قبيل
التظرف واللهو ، ولكن صنعة الأديب قناع . ولا بأس على
العاطفة من استعارة المصطلحات المتداولة ، ومن الانسياب في
القوالب المألوفة - لا سيما وقد بات الحمال في فوق المتأخرين من
جيل رفاعة هو التقليد ، وأصبح للأنور لديهم أثرا . فليستمع
إلى الخمس وراء المحهور .

هنا سبعة أبيات لأربعة شعراء . نبع التراث يتدفق كأن رفاعة
يلوذ بمأصيه .

ولول ما يرد إلى خاطره بيت يعبر عن خوفه من الانتداع نحو
العالم الخارجى . خوف يغريه بالاطواء ، بإسدال ستار على
المرأة أمامه ، وحجب الرؤية عن بصره . إنه يردد مع شاعر
مكرة :

أبرقع منظر المرأة عنه
غشاة أن تنبيه لصمى

والقول يطبق انطافا مباشرا على رفاعة ، فهو الذى يواجه
المرأة وهو الذى يخشى ثنائية صورته ، وبأن أن ينقسم عن
شخصيته ، إنه لن يطبق ازدواج شكله ، مهما قطع في سياحته
من أجواز الفضاء :

أفلسى ما أفلسى وهو فل
فكيف إذا تجلى فرقدين

ويمعن رفاعة في فراغه إلى الداخل . يتزلق على عمود الشعر
حتى أصول الأدب العربى . يعرج من يومه إلى أمه إلى الماصى
السحيق . فهو يذكر أستاذا ماصرا يطحن إلى - شيخه
المطار - ثم يستدعى ابن سهل والخريزى ، ويسمى يوسف
وأباه يعقوب ، وتنصب لواعجه في بيتين يرتجلها فإذا هو ينشد
على أرض الإفرنج إنشاد الواقفين على الأطلال والدمن ، أى أنه
يلج قاع العصر الجاهل ، ويرجع أصداه التراث من أقدم
مكانه ، إذ يقول «ومن كلامى» :

يغيب عنى فلا يبغى له أثر
سوى بقلبى ولم يسمع له خبر

ونعلم جميعا أن غياب المحبوب واقتفاء أثره في الصحراء ،
والتحسر على دياره ، من أعرق أغراض الشعر العربى ، ولكن
رفاعة يبرح طى تلك المصطلحات - في صدى
اللاوعى - بانتماؤه الحضارى ، ويؤكد عمق جذوره في الأرض
التي نبت منها .

رحلته إذن وصل لا قطع ؛ وجود يريد صاحبه أن يثد
ويستمر . فكيف حساء يتولى حمل هذا العبء ؟ ألى يعوقه الحنين
إلى الأمس من المسير قدما في رحاب المد المفتوح ؟ ها تتفق
أصالة رفاعة ؛ فسوف يتمكن - بفضل وعيه الجديد - من
إبداع ما يجاوز به ذلك التناقض بين الشد والجذب . وهذا ما
يسؤما به بيته الثانى :

فحين يلقى على المرأة صورته : يلوح فيها بدور كلها صور .
لا جدل في إيجابية هذا البيت . شخص يلقى على المرأة
صورته فتلوح بدورا ، أى تتعدد جوانب شخصيته وتتألق ،
وترداد ثراء وجمالا . ويلج رفاعة على وصف البلور بأنها «كلها
صور» . وتلك خطوة مهمة في نظر علم النفس ؛ لأن الانتقال

فيها ، أو لتحسينها ، فحينئذ ليست اللغة العربية هي المقصورة على ذلك ، بل كل لغة من اللغات يوحد فيها ذلك . نعم اللغة العربية أصبحت اللغات وأعظمها ، وأوسعها وأحلاها على السمع .

فحينئذ العالم باللغة اللاطينية يعرف سائر ما يتعلق بها وله إدراك في التحوفى حد ذاته وفى غيره كأنصرف ؛ فمن الجهل أن يقال إنه لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية . وإذا تبحر الإنسان فى لغة من اللغات كان عالما باللغة الأخرى بالقوة ؛ يعنى أنه لو ترجم له ما فى اللغة الأخرى وعبر له عنه كان قابلا لتلقيه ومقابلته بلغته ، بل ربما كان يعرفه من قبل ويعرف زيادة عليه ، ويبحث فيه ويسئل منه ما لا يقبده العقل ، كيف والعلم هو الملكة . (٦١)

هنا وصل رفاة إلى نتيجة المعادلة حين قابل بين علوم العربية ومباحث اللغة الفرنسية ، وانتهى إلى أن العلم غير مقصور على لغة بذاتها ، وإنما هو الملكة أى الدكاء . وهذا افتتاح على المعرفة من حيث هى معرفة ، أى على كل إمكانات التجديد الفكرى .

وكما ناقش العقى المصرى نفسه وهو يتعلم الفرنسية ، ناقش فى باريس فرنسيا تعلم العربية ، هو المستشرق سلفستر دسليم . وحدث رفاة من هذا المستشرق خبر دليل على تأثير المكان فى توليد الفكر الأصيل :

« ومع ما يترامى أن الأعجام لا تفهم لغة العرب إذا لم نحسن التكلم بها كالعرب فهذا لا أصل له . وما يدلت على ذلك أن اجتماعت فى باريس بفاضل من فضلاء الفرنسية شهاب فى بلاد الإفرنج بمعرفة اللغات الشرقية ، خصوصا اللغة العربية والفارسية ، يسمى البارون سلومستري دساس ، وهو من أكابر باريس ، وأحد أعضاء جملة جمعيات من علماء فرنسا وغيرها . وقد انتشرت قراجه فى باريس وشاع فضله فى اللغة العربية حتى إنه لخص شرحا للمقامات الحزبية وسماه مختار الشروح . وقد تعلم اللغة العربية من ما قبل بقوة فهمه ، ودكاء عقله ، وغرارة عقله ، لا بواسطة معلم ، إلا فى مبدأ أمره ولم يحصر مثل الشيخ خالد فضلا عن حصول المفنى ، مع أنه يمكنه قراءة المعنى . كيف وقد درس البيضاوى عدة مرات . غير أنه حين يقرأ ينطق كالعجم ، ولا يمكنه أن يتكلم بالعربية إلا إذا كان بيده الكتاب . فإذا أراد شرح عبارة أعرب فى الألفاظ التى يتعذر عليه تصحيح نطقها . ولذا ذكر لك

ها من الواقع إلى الصورة هو الانتقال من عالم محدود مقصور ، جامد وجود المادة ، إلى عالم تنطلق فيه عناصر الواقع من عقلا وتصبح رموزا لهذا الواقع . والرموز مرتبة ، طيعة للتحرك فى لأدهان ، تدور فتحدث تشكيلات متعددة مختلفة ، وتبيح لتأيا الواقع الخافيه أن تتجلى وتتلأ . والرموز نمذ فيها بينها خيوطا من العلاقات ، فتتسع لتسججا جديدا يطرحه الفكر على الفكر . هذا النسق الرمضى هو نسق الإبداع ، بما يؤدى من أصالة وحدة .

إن التعامل بالرمز المجرد - بدلا من تكتيل الواقع - هو الذى يتيح صياغة المعادلات واستيعاب حلولها . والمعادلات رياضة ذهنية خلقة ، كما نعهدا فى علم الجبر الذى أتقنه العرب . قد تكون عناصر المعادلة موجودة غير أنها ساكنة ، لا مقابلة بينها ، ولا نتيجة تستحدثها . أما التحديد فنشأ من تقريب طرفى المعادلة ، فتؤدى إلى نتيجة لم تكن معروفة عند اقتضار المعلومات على طرف واحد من طرفيها . كان رفاة متين لعلم بطرف المعادلة العربى الأزهري ، فكان يعتقد أن الأعجام لا تفهم لغة العرب ، وأن اللغة العربية هى المكرمة العلم ، تمتاز بقواعدها ، وتقتل مباحثها أنفصل ثقافتها . يكتب فى « تلخيص الإبريز » (ص ٦١) :

« نقول نحن علوم العربية ونريد بها الإثنى عشر علما المحمودة فى قول شيخنا العطار :

نحصر وصرف عروض بعده لغة
ثم اشتقاق قريض الشعر إنشاه
كما ألحان بيان الخط قافية
تاريخ هذا لعلم العرب إحصاء

وبعضهم زاد البديع ، وأحسر استحسن زيادة التجويد . وبالجمللة فباب الزيادة والنقص فيها مفتوح ؛ إذ حصرها وتقسيمها فى ذلك جعل لا حصري ، والظاهر أن هذه العلوم جديدة بأن تسمى بمباحث علم العربية .

غير أن رفاة يتعلم اللغة الرسمية ، فيقارن بينها وبين لغته ، وحينئذ يقول

« ثم إن اللغة الفرنسية كغيرها من اللغات الإفرنجية ، لها اصطلاح خاص بها ، وعليه ينبنى نحوها وصرفها وعروضها وقواعدها وبيانها وحطها وإشراؤها ومعانيها ؛ وهذا ما يسمى اصطلاحيا ؛ فحينئذ سائر اللغات ذات القواعد لها من يجمع قواعدها ، سواء كانت لدفع الخطأ فى القراءة أو الكتابة

حطته في شرحه لمفاهيم الحرية لتعرف نفسه في التأليف . (ص ٦٢)

وبعد أن يستشهد رفاعة بثلاث صفحات من نثر ملستر دساي ، يقول :

« وبالجملة فمعرفة مصر خاصة في اللغة العربية مشهورة ، مع أنه لا يمكنه أن يتكلم بالعربية إلا بغاية الصعوبة . وقد رأيت له في بعض كتب توفقات عظيمة ، وإبرادات جليظة ، ومناقضات قوية . وله اطلاع عظيم على الكتب العلمية المؤلفة في سائر اللغات . وسبب ذلك كله تمكنه من لغة بالكلية ، ثم تعرفه بعد ذلك لمعرفة اللغات . ومن جملة مؤلفاته الدالة على فضله كتاب في النحو سماه « النحلة السنية في علم العربية » ، فإنه ذكر فيه علم النحو على ترتيب عجيب لم يسبق به أبدا . »

لم يكن بد لرفاعة من أن ينتقل إلى باريس حتى يرى من خلال أعمال ملستر دساي إمكانية التجديد في دراسة العرب : ويخطر له إذ ذاك أن يفيد تلاميذ المدارس المصرية من هذا التفكير الحديث فيؤلف لهم بدوره : « التحفة المكنية في تقريب العربية » .

وأطرف من ذلك أن شخصية « ملستر دساي » تغري رفاعة بالبحث عن نظير لها في التراث العربي . فهو لا يكاد يفرغ من تقديم هذا المستشرق لقراء « تلخيص الإبريز » حتى يقول :

« واتساع دائرة هذا الحبر في معرفة لغات أهل المشرق والمغرب القديمة والحديثة بها يسهل تصديق ما قيل في حق الفارابي فيلسوف الإسلام من أنه كان يحسن سبعين لساناً . ولندكر ترجمته هنا مراعاة للتشظير فنقول : هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ التركي العلوي الحكيم الفيلسوف ، فيلسوف الإسلام الماهر الباهر الخ (ص ٦٦) .

هكذا اهتم رفاعة بالفارابي لأنه تعرف بملستر دساي . رفته المرأة إلى صورته . وبالمثل عاد إلى ابن خلدون لأنه طالع مونتسكيو ، فقد قرن بينهما في هذه الفقرة من تقريره عن دراساته بباريس :

« وقرأت أيضاً مع مسيو شواليه جرمين من كتاب يسمى « روح الشرائع » ، مؤلفه شهير بين الفرنسيين ويقال له مونتسكيو . وهو أشبه بميزان بين المذاهب الشرعية والسياسية ، ومضى على التحسين والتفصيل العقليين .

ويلقب عندهم بابن خلدون الإفرنجي ، كما أن ابن خلدون يقال له عندهم أيضاً مونتسكيو الشرق ، أي مونتسكيو الإسلام » . (ص ١٦٠)

ولم يستكشف رفاعة بانتقاله إلى باريس قيباً من تراثه العربي كادت تندثر في بيته فحسب ، فأعياها وأدكاها ، بل فطر إلى أعماق حضارية في نفسه كان يجهل قيمتها الجوهرية في تكوين شخصيته . ذلك أنه شهد مولد علم جديد ، لعله أصبح مقصوده وقاصده دون أن يدري ، هو علم بصريات . فقد وثق شاسليون أسرار الميرور علفية . وافتتح على صفاف السين في أثناء إقامة رفاعة في باريس (١٨٢٧) - قسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر . هنا ألقت على ابن طهطا مغرب دكريات الأرض العريقة . ووجد نفسه أمام تلك الآثار ، وكأنه أمام مرآة بتحقيق فيها من صورته . ولأول مرة منذ العصور الوسطى أدرك مصري صلتها الوثقى بهذه الحضارة ، وتغلغلها ، وانبرى لتصحيح ما يسميه « بلوهم » المؤرخين الذين حجبوها عنه بروايات الأصنام والسحرة . يقول رفاعة :

« فانظر إلى بناء أهل مصر للبراب وأهرام الجيزة ، فإنما بنوها لتكون آثاراً ينظر بعدهم إليها من رآها . ولندكر لك آراء الإفرنج فيها ، وما ظهر لهم بعد البحث التام ، حتى تقابله بما يذكره المؤرخون فيها من الأوهام » . (ص ٢١٠)

وتدفعه وظيفته الناضجة إلى جرة الاحتجاج على محمد علي عندما أنعم الباشا على حكومة فرنسا بالمسطة التي نصبت في ميدان الكونكور ، فيكتب :

« وأقول : حيث إن مصر أصبحت الآن في أسباب التمدن والتعلم على منوال بلاد أوروبا فهي أولى وأحق بما تركه لها سلفها من أنواع الزينة والصناعة . وسلبه عنها شيئاً بعد شيء يعد هتد أرباب العقول من اختلاس حلي الغير للتحل به ؛ فهو أشبه بالعصب . وإثبات هذا لا يحتاج إلى برهان ، لما أنه واضح للبيان » (ص ٢١١)

وكلنا نعرف بعد ذلك ما قامت به مدرسة رفاعة الطهطاوي في التاريخ ، وفي إحياء التراث ، وفي تأصيل العصرية التي سماها بالتمدن . إنه برنامج متكامل - من الفكر إلى الواقع ومن الواقع إلى الفكر - شرحه رفاعة في كتابه الثمين : « مساهم الألسان المصرية » ، في مناهج الأدب المصرية (سنة ١٨٧٠) .

تلك خلاصة تفاعله الحضاري بالانتقال عبر المكان . إن رسالة الحضارة عند رفاعة هي مواجهة حضارة معاصريه ، مواجهة الند للند ، بشخصية سوية . وإن لم يتسع المقام هنا

لاستعراض أوجه الحداثة في منجزات رفاعة الطهطاوي على امتداد ميادين الحياة الشاملة التي خاضها ، مفكراً ومترجماً وأديباً ؛ ميادين اللغة والشعر والصحافة والقصة والمسرح والمتحف ؛ ميادين الإصلاح الاجتماعي والقانون والسياسة والعلم ، وتربية الفتى والبيت ، للمشاركة في استئناف بناء الحضارة على أرض الوطن ؛ قلن يغيب عنا أن منطلق الحداثة لديه خلال هذه كله كان انتقالاً في المكان .

والتحرك في المكان من أهم عوامل النهضة دائماً . فتاريخ القرن الخامس عشر في أوروبا - وهو عصر النهضة الذي طلع بمفهوم الحداثة - يروي لنا كيف أدى تدفق العلماء اليونانيين بمخطوطاتهم على إيطاليا ، هرباً من الأتراك عقب سقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ ، إلى وصل أهل العرب بمصادر ثقافية جددت تفكيرهم ، وكان الزمان قد عزلهم عنها وحجبها في الشرق . لذا أصبحت جامعات إيطاليا وندواتها في عصر النهضة قبة الدروس ، يرحلون إليها من مختلف عواصم أوروبا ، ثم يعودون إلى أوطانهم حاملين بنور الحداثة في العلوم والفنون وأساليب العيش .

هنا هذا الحد أتوقف لأطرح سؤالاً يلزم في المراكز البحث العلمي والجامعي التي طالت رحلتى إليها ، ولا سيما بين فرنسا وسويسرا :

أين نحن من الحداثة ؟

والإذاعات والصحف ومكاتب السياحة والضيافة . ولكن على أي المستويات ؟ إنما في مصر وفي الوطن العربي - على مستوى المعرفة - تكاد نجهل الفكر الحديث الذي يمس وجودنا المعاصر ، بل الذي أبدعه أبناء مصر وأنشأ الوطن العربي في الخارج ، خلال تجارب استكشاف متعمقة الرؤية ، هي امتداد ملا شك لتجربة رفاعة الطهطاوي . للأوضاع السياسية يد في تلك العزلة ، وللأوضاع الاقتصادية يد كذلك ، غير أنني أفسح حاجزاً أولياً هو حاجز اللغة . هل ترجنا إلى العربية ما قدمه مبعوثونا إلى معاهد الغرب والشرق من رسائل جامعية ، فيها حصيلة التعامل بين تراثنا وأحدث نظريات العلوم ؟ بل إن من بين متخصصينا من أصبحوا أعلاماً في مجالات تخصصهم ، وحججاً يرجع إليها الباحثون في مختلف أنحاء العالم . وحسبي أن أذكر - على سبيل المثال لا الحصر - أسياء مصطفى صفوان المصري ، تلميذ عالم التحليل النفسي «جاك لاكان» وجليته ، ومحمد لوكون الجرائري أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة باريس ، وإدوارد سعيد الفلسطيني الذي هز أوساط المستشرقين بكتابه عن الاستشراق ، وجورج شعادة اللبناني الذي جدد في المسرح بأعمال له دخلت كتب تاريخ الأدب الفرنسي المعاصر . هؤلاء بعض صنّاع الحداثة عندنا ، رغم تمييزهم عنها بالفرنسية أو الإنجليزية ، هذا الناطقين بلساننا ، عن استعاروا الأسبانية أو الألمانية أو الروسية ، وعبرها من لغات المحايير العلمية ولغات الفنون الجميلة .

هذه بضاعتنا نردّ إليها ونثرنا يوم نترجمها إلى العربية ، في رحلة الإياب ، مادام منطلق الحداثة بقلة في المكان .

إن مصر والوطن العربي بوجه عام في عزلة . أجل ، لقد أبعثت المساهات ، تكلمت بذلك الطيارات والاقمار الصناعية

استدراكات

تود مجلة فصول أن توضح ما يلي :

- أن المقال الذي نشر في العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي » من ترجمة أحمد طاهر حسين .
- وأن « نصوص من النقد الغربي الحديث » الذي نشر في العدد نفسه في باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .
- وأن عرض كتاب « الاطراد البنوي في الشعر » بقلم حسن البنا

مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث

محمد مصطفى بدوى

منذ بداية عصر النهضة والأديب العربى يشعر بأن له دوراً مهماً فى تنبيه مجتمعه وتطويره ، شأنه فى ذلك شأن المثقفين فى كل مجتمع متخلف . فالمثقفون فيما يسمى بالعالم الثالث هم عادة شديدي الوعى بما تفرضه عليهم ثقافتهم من واجبات إزاء مجتمعاتهم وإزاء سائر مواطنيهم ، الذين لم تتح لهم الأوضاع العامة وظروف المعيش مقدار ما أتبع لهم أنفسهم من الثقافة . الأديب العربى الحديث إذن هو عادة شخص يشعر بمسئوليته إزاء تطوير مجتمعه ودفع عجلة الحياة به ، حتى يلحق بسائر العالم المتطور الحديث ، الذى تزداد الشقة بينه وبين مجتمعه المتخلف . بدلاً من أن تضيق على عمر الأيام .

غير أن هناك عدة اعتبارات تميز الأديب العربى عن الأدباء فى بلاد كثيرة من العالم الثالث . فالأديب العربى الحديث هو - أولاً - يكتب باللغة العربية - وأنا أقصر كلامى هنا - بطبيعة الحال - على نتائج الأدباء العرب الذين يستخدمون اللغة العربية أداة للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم ومواقفهم . واللغة العربية لها تراث عريق هائل . وهذا التراث الضخم لا يتوافر لدى كثير من مجتمعات العالم الثالث . وثانياً ، كان الشعور السائد عند العرب على مدى قرون طويلة هو أن لغتهم هى أسمى اللغات وأفضلها . وبطبيعة الحال دخلت عوامل شتى لتقوية هذا الإحساس وترسيخه فى ذهن الحضارة العربية عموماً . ومن هذه العوامل - بلا شك - كون العربية هى لغة القرآن الكريم وما ترتب على ذلك من مفاهيم تتعلق بإعجاز القرآن وما إليه . لذلك ارتبط الأدب بالدين من طريق العلاقة التى وجدت بين اللغة العربية والدين الإسلامى ، وأصبح التطور فى مفهوم الأدب وأسلوبه ولغته لا يحلو من مضمون دينى وإيمائى وارتباطات ونتائج دينية

نشرت من أبحاث فى الأدب العربى القديم . ومع ذلك ، فعل الرعم من هذه التغيرات طلت للشعر القديم الجاهلى مكانته السامية ، وسرعان ما أصبح للمحلفات فى نظر النقاد والأدباء منذ بداية النقد الأدبى عند العرب قيمتها العظمى بوصفها نماذج لأروع ما وصل إليه الشعر العربى . ومن ثم كان المجلدون فى الأدب العربى حتى فى عصوره الأولى فى القرون الوسطى يصطلحون بأشياء القديم . وكانت المعركة بين الجديد والقديم فى تاريخ الأدب العربى أعنف مما تكون المعركة عادة بين أنصار الجديد والقديم فى الحضارات الأخرى . وكانت دلالات هذه

وثالثاً ، كان المفهوم العربى التقليدى للأدب ، ذلك المفهوم الذى أسسه وروج له النقاد القدماء ، محتوى - لأسباب عدة - على شيء من تقديس الماضى . فالشعر العربى - وعلى مدى قرون طويلة كان الأدب عند النقاد والقراء والمثقفين بعلامة يعنى أساساً الشعر - أقول إن الشعر العربى منذ ظهور الإسلام كان يحضر إلى الراء ويحلى علالة من المثالية على الشعر الجاهلى . وهذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أنه لم تحدث أى تغيرات فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى ، فأما آخر من يرعم ذلك ، بل إننى قد سبق أن تناولت بالدراسة بعض هذه التغيرات المهمة فيما

وتتضح فيها بعض سمات ذلك النموذج المثالي ideal type عن رأي ماكس فير Max Weber؛ نموذج الأدب العربي الحديث .

لن يكون مثلنا رفاعة رافع الطهطاوى ، على الرغم من جهوده المعروفة في سبيل التنقيف والحداثة ؛ فهما بلغ تحمس للطهطاوى قلن نستطيع أن نعزو إلى نتاجه الأدب سوى قيمة تاريخية تنحصر في الدور الخطير الذى أدله في تاريخ الثقافة العربية الحديثة في مصر .

سنبداً بتتبع أدبي آخر من جيل أحدث ، نتاج لا تزال له قيمته الأدبية وأهميته وجاذبيته وحيويته ماثلة حتى اليوم . هذا النتاج هو حديث عيسى بن هشام ، لمحمد المولى (١٩٠٧) ، وهو من الآثار الأدبية التى تسجل لنا مرحلة معينة على طريق التحول والتغيير .

يقول المولى في مقدمته للطبعة الثالثة من كتابه : « وبعد ، فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان لي نفسه موضوعاً على نسق التخيل والتصوير فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة ، حاولت أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من التناقض التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها » .

من هذه المقدمة تتضح لنا عدة أشياء ؛ أولاً ، أن المولى يؤكد صلته بالتراث القديم عن طريق العنوان الذى اختاره لكتابه : حديث عيسى بن هشام . فعيسى بن هشام - كما هو معروف - هو الرولى في مقامات الحمزان ، الذى يعزى إليه عادة ابتكار شكل المقامة في القرن العاشر الميلادى ؛ كما أن لفظة « حديث » أقرب إلى التراث من تلك الألفاظ التى بدأ معاصرو المولى يستخدمونها للتعبير عن الشكل القصصى في الأدب الأوروبى ، مثل لفظة « رومانيات » .

ومع ذلك فمقدمة المولى تتضمن شيئاً مهماً . يهيم في الترو عن أصحاب المقامات التقليدية ، سواء في القرون الوسطى أو في القرن التاسع عشر ، مثل ناصيف اليازجى صاحب « مجمع البحرين » . فهو إن كان يتفق معهم ، ولا سيما مع المتأخرين منهم ، في هذه التعليم ، يظل هناك فارق مهم يه وبينهم ؛ فهم كانوا ينمون - أولاً وقبل كل شيء - باللمعة وبراعة الأسلوب ، فكانوا يتخذون من المقامة وسيلة لإظهار لمكهم من اللغة ، ومن المحسنات البديعية ، كما أن نتائجهم أصبح يستخدمها بعد أداة لتعليم الناشئة أسرار اللغة والفصاحة . وكما ابتعدوا عن الحمزان ، الذى كانت مقاماته تعكس الواقع الاجتماعى لعصره على محاوراته ، ازداد اهتمام مؤلفي المقامات بالاحية اللغوية من نتائجهم ، بحيث أخذ الشكل والأسلوب يطعبان عن المحتوى والموضوع بمضى الزمان ، حتى كاد يحتوى « مصمون الإنسان الاجتماعى النابض بالحياة ، حلف البراعة اللغوية .

المعركة وأبعادها أوسع وأشمل في حالة الأدب العربى منها في غيره من الآداب ؛ لأنها كانت - ولا تزال - تمس المفهوم الجوهرى للأدب ، ومن ثم تمس دعامة مهمة من دعائم الحضارة العربية .

رابعاً - لأن معايير الجمال الفنى كانت إلى حد بعيد جداً ، وعلى مدى حقبة طويلة من الزمن ، مستمدة من الشعر القديم ، فقد تصاعد الدور الذى يقوم به الخيال ، وتحولت الأصالة في الشعر من استكشاف مناطق جديدة من التجربة الإنسانية الواسعة إلى الإنفاق والبراعة في صياغة مضمون اتفقت عليه الجماعة أو كادت ؛ ومن ثم زاد الاهتمام بالصيغة والشكل على حساب المضمون والجوهر . ومع مضى الوقت بترت العلاقة بين الأدب والحياة أو كادت أن تبت ، وانحصر مفهوم الأدب أو الشعر في ذهن الشاعر والناقد وجمهور القراء أو المستمعين على حد سواء في سطاق التمكن من اللغة ، والبراعة في استخدام المحسنات اللفظية والبديعية ، بدلاً من أن ينطلق إلى مواكبة التجربة البشرية ، ورصد التغيير في حياة المجتمع وقيمه ، بل العمل على إيجاد هذا التغيير . وهكذا أصبح الأدب شيئاً يقع خارج الزمن .

وطبيعى أن يكون الأدب العربى ، شأنه في ذلك شأن أى أدب يكتب أو يؤلف بلغة له ماضيهما العريق وتراثها الأدبى الثرى ، من أولئك الذين همهم المحافظة على التراث الأدبى العربى ؛ فالشعر - كما كانوا يقولون في الماضي - هو ديوان العرب الذى حفظ لهم تاريخهم ومثلهم العليا وقيمهم ، وبالمثل كان الشعراء والأدباء هم الأمناء على هذا الديوان ، يحفظونه وينقلونه جيلاً عن جيل . وهكذا أصبح الأدب العربى بالضرورة من عوامل الثبات والمحافظة في الحضارة .

وهكذا نجد الأدب العربى الحديث يمثل موقفًا مزدوجاً بشكل حاد جداً ؛ فهو من ناحية يمثل - بوصفه واحداً من المتفهمين - نقطة الانطلاق في سبيل التغيير ؛ أى النقطة التى تبلور فيها الرغبة في التجديد والتحديث وتغيير حياة الجماعة . وهو - من ناحية أخرى ، وبوصفه الحارس الأمين الذى يحافظ على تراثه الثقافى وتراث لته - بمثابة الرعية في الثبات والمحافظة . وبين هذين لفتحين : نفى الثبات والجمود ، ونفى التغيير والثورة والتجديد ، يتأرجح الأدب العربى الحديث . ومع ذلك يمكن أن نقول بشكل عام جداً إن تطور الأدب العربى الحديث هو تطور أو تحول في موقف الأديب بصفة عامة من طرف الثبات والمحافظة إلى طرف التحول والتغيير والتجديد .

وراضح أنه لا يمكن في حدود هذا البحث المختضب أن نتبع تطور الأدب العربى الحديث كله ، حتى لو قصرنا كلاماً على مصر ، وكان حديثنا على نحو إجمال ، وعن طريق التعميم والأحكام التقريبية فحسب . لذلك سنكتفى أولاً باختيار شخصية من هذا الأدب تمثل لنا هذا الازدواج غير تمثيل ،

بحيث لا تسمه حدود المقامة الصيقة ، فيصح في عناصره الوصفية والروائية شيئا أقرب إلى الرواية منه إلى المقامة ، أو - على الأصح - شيئا بين بين .

ومعنى غلبة المضمون والمحتوى على الشكل أن الأدب العربى قد بدأ يدخل الزمن مرة ثانية ، بعد أن ظل قرونا خارج الزمن ؛ وأنه بدأ يعكس الوضع الاجتماعى الراهن . إن الصفة الانتقالية التى يتميز بها شكل «حديث عيسى بن هشام» وأسلوبه ولغته إنما هى انعكاس للوضع الحضارى الانتقالى الذى يدور حوله هذا العمل الأدبى المهم ؛ فهو عبارة عن قنطرة للصور من القديم إلى الحديث ، أو حلقة الوصل بين القديم والحديث ، أسلوبا ومضمونا . إنه - من ناحية الأسلوب - يبدأ بالسجع ، ثم لا يلبث أن ينتقل منه إلى النثر المرسل . كذلك فإنه - من ناحية الرؤية والتفكير - ينتقل من الأنماط التقليدية الجامدة إلى الأنماط الحديثة المتطورة فى الحياة والفكر . ولذلك فإنه يحتل مكانا مركزيا فى تطور الأدب العربى الحديث ، ولا سيما فى مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح فى مصر على الأقل . ذلك أن موضوع «حديث عيسى بن هشام» هو أثر من آثار الحضارة الأوربية الحديثة على المجتمع الإسلامى العربى التقليدى ، أو الصراع بين القيم الأوربية والقيم الإسلامية التقليدية . وهو من الموضوع الذى أصبح من الموضوعات الأثرة لدى الأجيال اللاحقة من الكتاب والأدباء . لقد عاش المولى فى عصر انتقال فعبر عن ذلك التغير الفكرى والاجتماعى والحضارى الخطير الذى أصاب المجتمع الإسلامى فى مصر . وعمل المنوال نفسه نجد أن معظم كبار الأدباء اللاحقين - أمثال توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حلى وطاهر لاشين ونجيب محفوظ ويوسف إدريس بل عبد الحكيم قاسم - قد سجلوا جميعا ، كل فى جهه ، انطباعاتهم عن مراحل أخرى من هذا التغير الحضارى ، كما عبروا عن مواقفهم إزاءه .

ولم يكتب المولى بتسجيله للتغير الاجتماعى الذى عاصره ، بل حاول أيضا أن يجد اتجاهه ، وأن يحكم عليه ؛ لأنه - أولا وأخرا - كان كاتبا ذا رسالة .

وقصة «حديث عيسى بن هشام» - كما هو معروف - قصة قيام أحمد باشا النيكل ناظر الجهادية المصرى فى عصر محمد على من قبره فى أواخر القرن التاسع عشر ليرى حالها غير حاله ، ومجتمعها جديدا بأوصاف مختلفة ، وقيم أخلاقية ، ونظم قانونية متباينة . وهو يمر - عن طريق اصطدامه بالقانون فى بداية القصة - بتجارب عدة من شأنها أن تتيح للمؤلف - عن طريق مباشر وغير مباشر - أن يقابل بين ما كان عليه المجتمع فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وما آل إليه فى أواخر ذلك القرن . وبصفة إجمالية يمكن تقسيم التغيرات الكبرى التى رأى

وليس من قبيل الصدفة أن المولى - حين أراد أن يربط نتاجه بانتراث - ذهب إلى مقامات الهمداني بدلا من أن يلجأ إلى مقامات الحريرى ذوات الشهرة الواسعة ، والمكانة السامية ، فى ثقافة العرب الأدبية ؛ فقد حظيت هذه المقامات بمكانة تفوق تلك التى كانت تحظى بها مقامات الهمداني حتى العصر الحديث . ولأن المولى كان مرهف الإحساس ، شديد الوعى بالواقع الاجتماعى ، فقد فضل الهمداني ، لكونه يعكس الواقع الاجتماعى أكثر مما يعكس الحريرى . ولا شك أن المولى فى اختياره هذا يدل على عصريته ؛ إذ إن الأدباء والمثقفين المحدثين فى أواخر القرن التاسع عشر كانوا قد بدأوا يظهرن اهتمامهم الحاد بنتاج الهمداني . ومثال ذلك الشيخ محمد عبده نفسه ، الذى كان له عميق الأثر على المولى ، والذى نشر تحقيقه لمقامات الهمداني وشرحه لها فى عام ١٨٨٩ .

وهناك ناحية أخرى تميز المولى عن غيره من أصحاب المقامات التقليدية . لقد شغلهم اهتمامهم باللغة ، وانهماكهم فى الأسلوب ، من كل اعتبار آخر ، حتى أنهم مضوا يفلتون المقامات الأولى فى موضوعاتها ، وإن كان من هذه الموضوعات ما يتنافى الأخلاق الحميدة ، ويدور حول الأعجب الكدية والعش والكذب وحداغ الغافلين . إن الكدية - فى مقامات الهمداني - لها دلالتها الاجتماعية بلا شك ، ولكنها تعزها هذه الدلالة كدية ، وتصبح مجرد تقليد أدبى أجوف حين تظهر فى مقامات المتأخرين الذين يمكن وصفهم بأنهم من أتباع سلب الفن للفن ، إن جاز لنا أن نستعمل اصطلاحا نقديا حديثا فى الكلام عنهم . وعلى عكس ذلك تماما كان المولى ؛ فإن هدفه أخلاقى إصلاحى فى جوهره . لقد كان تلميذا لجمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده ؛ ومن ثم كان بعد نفسه - أولا وقبل كل شيء - معلما ، وداعيا للفضيلة ، ومصلحا اجتماعيا . ولا ننسى أنه صاحب المقالات الأخلاقية التى نشرها فى كتاب تحت عنوان «علاج النفس» . لقد كتب «حديث عيسى بن هشام» أصلا فى شكل مقالات فى جريدة «مصبح الشرق» ، التى كان لها هدفها الاجتماعى والسياسى الواضح . وهكذا فإن كتاب «حديث عيسى بن هشام» يمثل نقلة خطيرة فى مفهوم الأدب ، وفى اهتمام الأديب العربى الحديث ؛ لأن المولى يتم فيه - أولا وقبل كل شيء - بمحتوى مقاماته لا بأسلوبها ولغتها . وما من شك فى أن أولوية المضمون وأسبقية فى الأهمية على الشكل أو اللغة تمثل تحولا هائلا فى أدب المقامات له أهميته البالغة ؛ فهذه الأولوية هى فى نهاية الأمر ما يجعل كتاب «حديث عيسى بن هشام» عملا أدبيا حديثا حقا ؛ أى أنها الشئ الذى يصنفه صفة الحديث عليه . وطبعى أن تكون نتيجة أولوية المضمون على الشكل هى تفرق المقامة من حيث هى شكل فنى على يد المولى ؛ فهو يبدأ كتابه (أو الأخرى أن تقول مقالاته الصحفية) على هيئة مقامات ؛ ولكن كتابه يتحول ويتطور وينمو

وتتخالف عليه أشكال العصور . ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية . (حديث عيسى بن هشام - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٢٦ - ص ٢٧) . وهو يهاجم الخرافات (ص ٢٧) ويحند الوقاية من الطاعون (ص ١٢١) والطب المعصرى ، ويشرح دور « الميكروب » و « المكروكوب » وغيرها من أدوات الطب الحديث (ص ١٢٢) ، ويشكو قائلا : « أقسم لك بالله وملائكته وكتبه أن أكثر مشايخنا لا علم لهم بها ، وأنهم لا يزالون كالعهد بهم في معزل عن العلوم النافعة ، والمحترحات للقيمة » (ص ١٢٣) .

كذلك استمع إليه يتحدث عن الصحافة إلى اليأس فيقول إن الجرائد « أتر من آثار المدنية العربية ، انتقل إلينا فيها انتقل ، والأصل في وضعها انتشار الحمد للمفضلة ، واللم للرديلة ، والنقد على ما قبح من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل ، والتخصيص على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة النابتة عنها . حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة . وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى في قضاها . وبالجملة فإن أصحابها هم في مقام الأمرين بالمعروف ، والنهي عن المنكر ، الذين أشارت الشريعة الإسلامية إليهم » (ص ٣٧) . ثم ينهى عن العلماء والمشايخ « يغفروا لهم » أنهم « يرون الاشتغال بها بدعة من البدع ، ويعتبرونه فضولا تنهى عنه الشريعة » . ويشي المولى على الفضلاء من رجال الصحافة ، وفي الوقت عينه ينتقد بلا هوادة اتباع العش والخذاع والكذب والتعاقى والمكر والاحتيال منهم (ص ٣٧) ، وهو - بالمثل - يقول عن المسرح إن « التيارات معروفة عند الغربيين بأنه أصل التقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق » يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، وهو عندهم توأم الجرائد ، هذه تعظ بالخير ، وهذا يعظ بالنظر ، فيغرس في النفوس صورة الفضيلة مجسمة للأبصار ، مما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل في الأزمان الغابرة أو الحاضرة ، ويفعل في النفوس ما لا تفعله الرواية والخبر » (ص ٢٧٦) . ويشكو من أن هذا الفن « لا يزال هنا على حال الفصور والانحطاط ، لم يلتفت المصريون إلى إتقانه وحسن وضعه ، وجهل الناس أصل الغرض المقصود منه فحسبوه نوعا من أنواع اللهو والخلاعة » . ويتهم المولى المصريين بأنهم « على شدة ولعهم بتقليد الأجانب ، لا يقدرهم إلا فيما خف وهان من الزخرف المسوه ، والهرج الكاذب ، والملاذ الشهوانية ، مما لا يتج عنه إلا سقم الأجسام ، وبعاد الأموال ، وما عدا ذلك من أمور المدنية السافعة فمجهول عندهم ، بل مرذول لديهم . وإجمال القول في هذا الباب أن مثل المصرى في أخذه بالمدنية العربية كمثال المحل ، يحفظ العت النافه ويفرط في الثمين النافع » (ص ١٩٠) .

وتكون النتيجة التي يصل إليها المؤلف في آخر فصل له في

المولى أنها طرأت على المجتمع إلى أربع أنواع : أولا ، تغيرات « طوبوغرافية » تتعلق بمظهر المدينة ، مثل اختفاء القاهرة ، وإدخال أسباه الشوارع وأرقم البيوت ، وإنشاء الحدائق العامة ، والمباني الضخمة الفاخرة ، مثل دار الأوبرا ، وتسقيق الميادين العامة ، وإقامة التماثيل فيها ، وإضاءةها بالكهرباء . ثانيا ، تغيرات قانونية واجتماعية ، مثل إيجاد نظام قانونى جديد لا يميز بين العلاج وغيره من طبقات الشعب العليا - نظام معقد تتعدد فيه المحاكم نتيجة لازدياد النفوذ الأجسى ، وتقليل الامتيازات الأجنبية . هذا فضلا عن اتباع مظاهر السلوك الأوربي ، مثل الذهاب إلى الأوبرا والمسرح ، وتدخين النساء للسجائر وإدخال الاختلاط بين الجنسين ، وجماعات الزواج العصرية ، وتقليد الأجانب في كل شيء ، حتى في السكنى بالأوتيل وهجرة البيوت ، بل في موضة الانتحار واجتذاب المدينة الحديثة ببريقها وملاهيها الليلية لأعيان الريف الذين تحلبهم الحياة الحديثة فيضيعون ثروتهم في اللهو والمجون . ثالث ، تغيرات ثقافية ، مثل انتشار المدارس الحديثة ، بما فيها من نظم التعليم العصرية غير الدينية ، وذبوع الصحافة والنصحف غير الرسمية على الخصوص ، مثل الأهرام والمنظوم والمزيد ، وظهور المسرح العربى . رابعا ، تغيرات أخلاقية ، مثل ذبيب الضعف والانحلال في القيم التقليدية المتوارثة ، وانتشار شرب الخمر ، والميسر ، والبغاء ، في النوادي ودور الملاهي الليلية .

والآن ، ما موقف المولى إزاء هذه التغيرات ؟ إنه يرى أن مصدرها - ولا سيما الأخلاقية منها - هو تغفل المدنية الأوربية في المجتمع المصرى - تلك المدنية التي يدينها المولى في الكثير من النقاط . ومع ذلك فإن موقفه بصفة عامة هو موقف المعتدل غير الرافض لها كل الرفض .

إننا نجد - إزاء ما طرأ على مظهر المدينة من تحسين وتجميل - يتحمس للتغير ، ولكنه يستشعر الأسف من جهة أن الذين يستمتعون بهذا التحسين والتجميل من القصور إلى الحدائق هم الأجانب وليسوا أهل البلد . وإزاء التغيرات القانونية نراه يدفع تهمة اليأس بأنه قد « فشل الحال وانحل النظام » ، قائلا إن الشرع لم يتخ « بل هو يلق على الدهر ما بقى في العالم إنصاف وفي الأمم عدل . ولكنه كنز أهمله أهله . . . وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، واستغفوا عن اللب بالقشور . . . ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به مصلحة الناس ، بل ظلوا واقفين عند الحد الأدنى لا يتحركون ولا يتطلمحون ، معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركة ثم سكن ، فلا أمل فيه ولا عمل ، فكانوا سيبا في تهمة الشرع الشريف بخلل أحكام ، ووهن العقد ، وقلة الغناء فيه لإنصاف الناس في معاشهم ومرافقتهم ، على حسب ما تتجدد به حالات الزمن ،

كتابته هي أن سبب الخلل في المجتمع المصري هو دخول المدنية الغربية بفتح في البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معاشهم ، كالعُميان لا يستبشرون ببحث . ولا يأخذون بقياس ، ولا يتصورون بحسن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تناقض الطباع ، وتباين الأخلاق ، واختلاف الأقاليم والمعادن ، ولم يتقوا الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أخذوها قضية مسلمة ، وظنوا فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والعملية ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القوية ، والمعادن السليمة ، والآداب الطاهرة ، وبلدوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهرها ، فانهدم الأساس ، ووهت الأركان ، وانقض البنيان ، وتقطعت بهم الأسباب ، فأصبحوا في الضلال يعمهون ، وفي البهتان يتسكعون ، واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية ، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمراً مقصياً ، وقصاء مرضياً . وخرّبنا بيوتنا بأيدينا ، وصرفنا في الشرق كأننا من أهل الغرب ، ون بينا وبينهم في المعاش لبعد المشرق من المغرب ، (ص ٢٨٤) .

واضح إذن ، ولا سيما من تلك الصورة المشائمة السوداء التي يرسمها المولحي للمجتمع المصري ، أن هدفه الأساسي هو أن ينقد المجتمع المصري المعاصر . وكل نقد اجتماعي يفترض بالضرورة وجوب التغيير ، ومن ثم إمكان التغيير . بل إن ما يهاجمه المولحي بعنف شديد هو حدوث التغيير وإن كان قد تم على مستوى المظهر والسطح دون التعمق إلى طبيعة الأشياء . وهكذا فإن المولحي من حيث هو ناقد للمجتمع بقف ضد الجمود والثبات ، ويؤ من بالتحول والتنمية . ولقد رأينا شيئا من النواحي المصرية المختلفة في كتاباته . ومع ذلك فقد رأينا أيضا الجانب التقليدي الذي ينظر إلى وراء في « حديث عيسى بن هشام » ، ذلك الجانب الذي لا يظهر فقط في المظاهر الشكلية الأسلوبية ، والرغبة في إيجاد صلة بين ما هو جديد وبين التراث القديم من المقامات ، بل يظهر أيضا في موقف المولحي إزاء ما أصاب المجتمع المصري من تغيير على عدة مستويات ، ولا سيما في محاولة الربط بين ما يرتصيه من المدنية الغربية والمفاهيم الإسلامية ، مثل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .

المولحي إذن مصري تقليدي معا ، مجتهد محافظ في الوقت نفسه . ولعل محاضته تظهر في صورة صرخة في مقالاته التي انتقد فيها مر الانتقاد الشاعر أحمد شوقي حين أراد أن يجدد في الشعر عن طريق الإفادة من الشعر الفرنسي . وهكذا يمثل المولحي خبير تمثيل ذلك الصراع بين القديم والجديد ، أو ذلك التراجع بين قبض الثبات والثورة ، أو التقليد والتحديث ، الذي أشرت إليه في بداية هذا البحث ، والذي زعمت أنه من الصفات المميزة لنموذج الأديب العربي حتى وقتنا هذا .

هذا ولا أظن بحاجة إلى أن أبين أن هذا النموذج - شأنه

شأن أي نموذج مثالي - هو في نهاية الأمر تجريد ذهني لا يتحقق بكل حداقيه وبصورة كاملة تماما في عالم الواقع والتاريخ ، وإن كانت درجة تحققه تتفاوت من أديب إلى آخر . فهي عالية جدا في حالة المولحي وتقل بكثير في حالة طه حسين مثلا . كذلك يقترب بعض الأدباء من أحد الطرفين دون الآخر . فمصطفى صادق الرافعي وأتباعه من الأجيال التالية أقرب إلى طرف الثبات والمحافظة ، على حين أن سلامة موسى ومن هذا حذوه من الأجيال اللاحقة أقرب إلى طرف التغيير . ومع ذلك فبصفة عامة لا يحمل الأديب العربي المعاصر كلية في مصر وفي غير مصر من قدر من هذا التآزم ، الشيء الذي يجعل دور الأدب في التنمية سلاحا ذا حدين .

إن كل تغيير في عالم الأدب ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية ، يهدف إلى تعبير المجتمع بقيمه الحضارية والروحية ، وعقولاته الفكرية ، بدرجات متفاوتة . انظر مثلا إلى نتائج طه حسين النقدي . إن أول ما يلفت النظر في نقده الأدبي ، وبكسبه نقلا خاصاً ، هو - كما سبق أن أوضحنا في مناسبة أخرى - ما يمكن تسميته بالحنس المصري أو الإحساس المصري لدى الناقد أو الكاتب ، أي إحساسه بأن مصره ومصر كلته مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بمصير أمته وحضارته ، وبأنه يقوم بدور ذي حط في تقرير مستقبل أمته ومجتمعه . هذا الإحساس يفجؤنا حين يظهر بشكل حاد في أول كتاب مهم له وهو « ذكرى أبي العلاء » (١٩١٥) . لقد أدرك طه حسين وهو لا يزال شاباً لم يتعد الخامسة والعشرين ، أن الاختيار بين المنهج التقليدي القديم في دراسة الأدب العربي والمناهج الغربية الحديثة ليس مسألة تتعلق بالأدب فحسب ، وإنما هي مسألة بالغة الخطورة ، ترتبط بمصير الثقافة العربية الحديثة ومصير المجتمع المصري بأسره . وهكذا فمعد البداية يوحد طه حسين بين ذاته وقضيته من جهة ، ومجتمعه وعصره وقضايا وطنه بأكمله ، من جهة أخرى . وإذا كانت الأجيال اللاحقة من مثقفي المصريين قد نظرت إلى طه حسين بوصفه رمزا تبلور فيه أمنا ومثلها العليا ، فإن ذلك لا شك يعود - إلى حد بعيد - لا إلى إنجازات طه حسين نفسه ومواقفه البطولية دفاعاً عن حرية الرأي في تاريخ الفكر المصري الحديث فحسب ، بل مصدره أيضا أن طه حسين منذ بداية حياته النقدية والفكرية كان يشعر - على نحو غريب - بأنه يمثل شيئا أسمى وأهم من مجرد ذاته الخاصة . وهكذا فالنقد الأدبي عند طه حسين لا يدور في مجال أكاديمي ضيق ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ من موقف الناقد العام إزاء الحياة وإزاء الثقافة والمجتمع . ولعل هذا الترابط هو مصدر ما نشعر به في أقوال طه حسين وأحكامه من قوة وأهمية وثقل ؛ إذ هو ينظر إلى الأدب دائما في سياق واسع هام ، سياق ثقافي وقومي معا . والمثل الصارخ للابعاد الحضارية البعيدة للنقد الأدبي هو بلا شك ما أثاره كتاب طه حسين « في الشعر الجاهل » من ضجة لا يمكننا أن نتصور مثيلا لها على الإطلاق في القرن العشرين بحديثه أي كتاب في النقد

ويعد ، لقد أثرت أن أقصر كلامي في موضوع الحداثة على الأدب العربي ولم أتطرق إلى مشكلة الحداثة في الآداب الأوربية . ومن ثم فقد جعلت مفهوم الحداثة يصدر على نحو مباشر وغير متفعل من طبيعة الأدب العربي ذاته ، وتطوره خلال المائة سنة الماضية . ووفقاً لهذا المفهوم يكون الأدب العربي الحديث هو ذلك الأدب الذي يعبر تعبيراً تلقائياً عن الإنسان العربي الحديث . وغنى عن الذكر أن مثل هذا الأدب لم يأت إلا عندما بدأ الأدب العربي يلحل في الزمن ثانية ، ويندمج في لتاريخ مرة أخرى ، ولم يعد مثالياً أو « لا زمياً » في محتواه (تلك المثالية أو اللازمية التي يمثلها غير تمثيل الكثرة الكثيرة من قصائد المدح التي تنسب إلى الممدوح فيها مجموعة من الخصال والفضائل ، كالشجاعة والكرم والحلم وما إليها ، فتحول الممدوح من شخص بالذات إلى مجرد نموذج مطلق عام ، لا ينحصر في أي زمان أو مكان) . وهكذا كان أول شرط من شروط تحقق الحداثة عندما هو أن يشرع الأديب في الاهتمام بالمضمون والمحتوى ، ويحل عبوديته للشكل والأسلوب . لذلك كان خليل مطران شاعراً حديثاً حقاً حينما قال في مقدمة الجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨) ، رداً على الذين اتهموا شعره بأنه شعر عصري : « نعم هذا شعر عصري . وفخره أنه عصري . وله على سابق الشعر مزنة زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناطقه بعبد . ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح . . . ينظر قائله إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة الفصيلة في تركيبها ، وفي ترتيبها ، وفي تناسب معانيها وثوائفها ، مع تدور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشغوفه عن الشعور الحر ، ونجوى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر . هكذا حاولت أن أصنع شعري » . ويضيف مطران قائلاً : « هل أنني أصرح ، غير هائب ، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظومات الضميمة - هي شعر المستطيل ، لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً » . (ديوان الخليل - ج ١ - القاهرة ١٩٤٩ ص ٩ - ١٠) . حقاً لقد كان لذلك الشاعر العظيم من الدكاء والفطنة ما جعله واعياً كل الوعي بمفهوم العصرية وبما تقتضيه الحداثة في زمانه . أما معايير الحداثة في نظره فتلاثة أشياء : الحياة والحقيقة والخيال ، وجميعاً لا تتحقق إلا بتحرر الشاعر من عبودية الشكل والقوالب احامدة ، وإن كان ذلك لا يعني مطلقاً إهماله للأسلوب . ويصدق هذا الكلام أيضاً على مجموعة شعراء الديوان ، الذين كانوا يسمون بمدرسة التجديد في الشعر في وقتهم ، كما يصدق على رواد القصة القصيرة في مصر في العشرينيات من هذا القرن ، وكانوا يطبقون على أنفسهم اسم المدرسة الحديثة . وقد تحدث عنهم الكاتب الكبير يحيى حقي في كتابه الرائع على الرغم من صغر حجمه « فجر القصة المصرية » . لقد هدف أمراء كلتا الجماعتين إلى تأليف أدب يعبر عن واقع حياتهم تعبيراً صادقاً ، وشجهم على ذلك الشعور

الأدبي في مجتمع متقدم متطور مثل المجتمع الإنجليزي أو الفرنسي . وإذا كان لنا أن نذكر أمثلة أخرى من مجال الأدب الإبداعي ، فلتأمل لأبعاد الحضارية الاجتماعية والسياسية لمحاولة التأليف باللغة العامية ، أو الضجة التي ثارت حول حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة الواحدة .

وهكذا فكل موقف أدبي في العالم العربي الحديث ينطوي على موقف من المجتمع . وكل تجديد أصيل في الأدب يتضمن تجديدًا أو محاولة للتجديد في المجتمع . هذا فضلاً عن أن جميع قضايا التنمية - حل أحد تصور متخصص مثل دودي سيزر Dudley Seers لها - قد عاجلها إما مباشرة أو عن طريق غير مباشر كبار الأدباء العرب المعاصرين من روائيين وكتاب قصة قصيرة أو مسرحية أو شعراء ، فالفقر والبطالة وعدم المساواة والتعليم والتربية السياسية والاستقلال بل محاولة الاعتماد على النفس والأصالة جميعها وردت في نتاج الأدباء المصريين ، أمثال طه حسين ، ونوفيق الحكيم ، وطاهر لا شون ، ويحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال العيطاني .

ومع ذلك حتى في كتابات أشد الأدباء إحساساً بالمعادلة الاجتماعية وأشداهم تألماً للتخلف الحضاري، لا يزال توجد عوامل من شأنها أن تربط الأدب العربي بالماضي ويرجع ذلك إلى عدة أمور باللغة التعقيد . منها مجرد استخدام اللغة العربية التي هي خزانة للتراث من أجيال سابقة موهلة في القدم . وليس من باب الصدفة أن أدبياً كبيراً يستعمل إمكانات اللغة العربية على نحو بارع مثل نجيب محفوظ ، قد ثبت أن معدل اقتباساته من القرآن الكريم والأصلاء القرآنية في رواياته وقصصه القصيرة أهل كثيراً مما نجد عند غيره من الكتاب ، فإن هذا له دلالة الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور أيضاً استلهاهم الأدباء للماضي الحضاري عن قصد وعن غير قصد . ومنها نزعة الأدباء إلى مقابلة الحاضر بالماضي . وقد تظهر هذه النزعة في صورة منح قصصى واع ، كما هو الحال في روايات جمال العيطاني ، وقد نجد الرواية التي تدور حول مشكلات عصرية بحتة ، مثل خيانة الثوري لقضية الثورة ، أو جناية المجتمع على الفرد الطموح العتير تشمل أيضاً عناصر صوفية تقليدية ، كما نجد في رواية « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ مثلاً ، بل إن ما يسترعى الانتباه هو مدى تغلغل النزعة الصوفية في شتى ألوان الأدب العربي في السنوات الأخيرة ، وهذا أيضاً له دلالة الحضارية العميقة . ومن هذه الأمور حرص الكتاب العرب المعاصرين على تحقيق الأصالة في نتاجهم ، وهذا يعني في أحيان كثيرة تأكيدهم لعنصر التراث فيه . وأخيراً لابد من ذكر الصراع الطبيعي بين أجيال الأدباء . فالأدب الذي يبدأ حياته ثورياً غالباً ما ينهيها وهو في صفوف المحافظين . والأمثلة على ذلك كثيرة ومعروفة (ولا تقتصر على الأدب العربي وحده) . هذا وإن كان لابد من تأكيد عنصر التطوير والتغيير ، ما خدمت هناك أجيال ناشئة من الأدباء .

الوطني السائد فدفعهم إلى إبداع أدب مصرى في المحل الأول .

حسب مفهومنا للحداثة إذن لكي يكون الأديب العربى حديثا بكعبه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا في تأمله لذاته بوصفه فردا يعيش في مجتمع بعينه ، في نقطة معينة من الزمن . أما أن يفقد الأديب العربى ثقته بنفسه وثقافته وأصالة ، ويهرع لاهتا في مختلف الاتهامات ليقتضى أثر آخر البدع أو الموضات في العرب يقلدها ، سواء من معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أدبيا حديثا في شيء ، وإنما يجعله مجرد مقلد لموضوعة من الموضات الحديثة في الغرب . لذلك لا يزال أبلغ من يمثل الرواية العربية الحديثة في مصر مثلا هو نجيب محفوظ ؛ لأنه كان صادقا في تعبيره عن شخصية الإنسان المصرى الحديث ، وعن همومه وآلامه وآماله - هذا على الرغم من أن بعض النقاد قد أخذ عليه أنه لم يكن دائما متأثرا بأحدث الأساليب في الرواية الأوروبية . إن الحداثة الحقة هي التي تصاحب التطور الحضارى وتعتبر عنه أصديق التعبير . ولنا بحاجة إلى تبيان أن هذا لا يعنى أن كل ما كتب في العصر الحديث يعتبر أدبا حديثا ؛ فالكثير منه يقع خارج الزمن على نحو ما أوضحنا سابقا ، « والحديث » الحق هو ذلك الذى يعبر عن الحساسية الحديثة

غير أنه ينبغي لنا أن نذكر شيئا عن الحداثة في الآداب الأوروبية ، لنذكر كيف أن الكلام عنها في هذا الصدد من شأنه أن يشتمل انتباهنا ، ويوقعنا في خضم من المفاهيم والأشكال الواحدة التي لا علاقة مباشرة لها بالعالم الذى يعيش فيه الأديب العربى المعاصر . الحداثة في الآداب الأوروبية هي ما يطلق عليه لفظة المودرنزم Modernism على حين أن ما قصدناه بالحداثة في الأدب العربى هو ما يوازي لفظة Modernity بالإنجليزية . لقد ظهرت في الغرب مؤلفات كثيرة في موضوع « المودرنزم » ، وكلها تحاول أن تدرس وتحدد ظاهرة أو ظواهر برزت إلى حيز الوجود في أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وبلغت أشدها في العقد الثالث من القرن العشرين ، وهي ظاهرة لم تقتصر على الأدب وحده ، شعره ونثره ، بل شملت الفنون جميعا ، من موسيقى وتصوير ونحت وعمارة ، وهذه الظاهرة رفضت الواقعية والعقلانية والأشكال الفنية المتوارثة . والكلام عن الحداثة في الأدب الأوروبى إنما هو لاحق لمصاحب هذه الظاهرة ، وليس سابقا لها على الإطلاق ، كما هي الحال لدى كتابنا وشعرائنا الذين أخذوا يدعون إلى الحداثة بمعنى المودرنزم ، ويلتحون على ضرورة تحفيها ، ولا سيما ابتداء من الخمسينيات في هذا القرن . هنا إذن فرق جوهري بينهم وبين أولئك النقاد والمحاثة الأوربيين والأمريكيين الذين كتبوا عن الحداثة ؛ فهؤلاء كانوا يصند تحديد ظاهرة كانت قد وجدت فعلا في التساج الإبداعى الأوروبى - ظاهرة جديدة ذات ملامح ثورية غير مألوفة في التراث الأوروبى . أما كتابنا فأعلب الظن أنهم قد أثر في نفوسهم هذا الحديث وهذه الجبهة عن الحداثة أو المودرنزم في الغرب ، فحاولوا إيجاجها أو

إدخالها في الأدب العربى ، بقصد دفع عجلة الأدب العربى ، وجعله يلحق بالآداب الأوربية . ومن ثم أصبح لكلمة الحداثة عندما دلالة تقييمية ، بدلا من كونها في معظم الأحيان مجرد نعت أو مصطلح وصفى ، يستهدف به أصحابه الأوربيون تحديدا أو تفسيرا لظاهرة أدبية وفنية ، أو مرحلة من مراحل تاريخ الأدب والفن ، مثل الكلاسيكية أو الرومانطيقية أو العصر المكتورى . وهكذا فهناك فرقان جوهريان بين نقادنا وقادهم فيما يتعلق بحداثة المودرنزم . الأول ، أن النقد عندهم لاحق للإبداع ، أما عندنا فقد انعكس الوضع ؛ إذ إن النقد يأتى أولا وقبل الإبداع . والفرق الثانى هو أن حداثة المودرنزم لدى نقادنا هؤلاء أكثر من مجرد وصف ؛ إذ أصبحت دليلا على القيمة والتقدم .

ما الذى يقصده النقاد الأوربيون بالحداثة ؟ فى الحق أنه ليس هناك إجماع مطلق على تحديد قاطع للحداثة أو المودرنزم ؛ ومع ذلك فهناك شبه إجماع على ما يمكن وصفه بالفن الحديث ، وهل أن القرن العشرين قد أثنى بغير جديد حقا يختلف كل الاختلاف عما سبقه . يقول فرانك كرمود ، وهو من أبرز النقاد الإنجليز الذين كتبوا في موضوع الحداثة (Frank Kermode; Con- tinuities, 1968, p. 20) : « بصفة عامة كلما نعريف ما يقصد بالأدب الحديث والفن الحديث والموسيقى الحديثة ؛ فهذه الميانات توحي لنا بأسماء جويس Joyce وبيكاسو Picasso وشونبرج Schoenberg وسترافنسكى Stravinsky - أى بذلك التجارب التي قام بها أفراد منذ جيلين أو أكثر » . ويقول مؤرخ الأدب الإنجليزى الشهير س . إس . لويس C.S. Lewis فى محاضرة الاستاذية بجامعة كامبردج عام ١٩٥٤ : « لا أظن أن أى عصر مضى أنتج فنا جديدا على نحو صارخ يصدنا ويوقعنا فى حيرة مثلما نجد فى نتاج أتباع المدرسة التكعيبية والدادية والسريالية وبيكاسو فى عصرنا ... وأنا على يقين تماما من أن هذا الكلام يصدق على الشعر أيضا . ولا أستطيع أن أتصور أحدا يشك فى أن الشعر الجديد ليس فقط أجدا كثيرا من أى شعر جديد فيما مضى ، بل هو أيضا جديد على نحو جديد ، حتى أنه يكاد يكون له بعد جديد » (Modernism 1890-1930, edited by Malcolm Bradbury, and James Mc Farlane, 1976, p.20) ويرى برادبرى ومكفارلين فى كتابهما عن المودرنزم ، الذى هو أشبه بموسوعة فى هذا الموضوع ، أن فن القرن العشرين يمثل زلزلة حضارية هبقة ، واتقلبا ثقافيا شاملا ، وثورة علمية فى مجال النشاط الإبداعى ، جعلت الإنسان الأوروبى يشك فى حصارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة (p. 19) ، ويؤكد أن لفظة الحداثة لا تزال تحتفظ بتأثيرها القوى ، بسبب ارتباطها بحساس غير بالمعاصرة ؛ بالشعور التاريخى بأنا نعيش فى زمن جديد كل الجدة ، وبأن التاريخ المعاصر هو منبع أهميتنا (p. 22) ، ويبيّن أن لفظة الحديث قد استحدثت لتمي مجموعة من التيارات أو المدارس المختلفة ، تهدف إلى تقويض صرح الواقعية أو

حركة أوربية ليست مقصورة على دولة واحدة من دول الغرب ، بل هي حركة شديدة الصلة بتاريخ أوروبا السياسي والاجتماعي ، وعلى وجه الخصوص بتاريخ الفكر وفقدان الإيمان الديني . ثم هي في حقيقة الأمر ، وعلى عكس ما يزعمه بعض أتباعها ، ليست بالثورة المطلقة ، وإنما هي تطوير وإن كان جديدا لعناصر في الفن الأوربي السابق ، المتمثل في الرومانطيقية والتأثرية والرمزية ، بل في الواقعة ذاتها . فضلا عن هذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن ما يسمى بما يصد المودرنزم (Post-Modernism) وما يشاع عنه من أنه ثورة على المودرنزم ذاته ، إنما هو أيضا تطوير لهذا التاريخ الفني المتصل في الغرب (انظر مقال : Gerald Graff, The Myth of the Post Modernist Breakthrough, Malcolm Bradbury (ed.), The Novel To-day, 1977)

وهنا يجدر بنا أن نتساءل : هل يعني كلامنا إذن أن المودرنزم الأوربي لا علاقة له مطلقا بالأدب العربي ، وأنه يجب أن نتغلق حل أنفسنا فلا نتأثر بغيرنا ؟ الجواب عن هذين السؤالين هو النفي بلا شك . فمن ناحية نجد أن أسلوب الشعر الأوربي الحديث عن طريق الترجمات الكثيرة ومهرجانات الشعر العالمية فلم أصبح أسلوبا عالميا حقا ، ومن ثم ظهرت ملاحمه أو بعض ملاحمه في شعرنا الحديث ، كما أوضحنا في مجال آخر . (انظر كتاب A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry by M.M. Badawi, Cambridge, 1975)

ثانيا - إن موقف الأدب العربي المعاصر يتميز ببعض الصفات التي تلائم أسلوب الأدب الحديث ، منها المأساة ، والتشتت ، والتحليل ، وانحيار القيم التقليدية ، وضيق الفرد في جهاز الدولة المعقد ، وفقدانه لفرديته ، لا لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة حل حياته فحسب ، ولكن لاعتبارات سياسية تصفية ، واجتماعية واقتصادية قهرية .

أقول : لا نتغلق على أنفسنا ، ولكن نتأثر دون أن نضيق في غيرنا ، أو نزيغ واقعنا الأدبي والحضاري بأن نفكر في حدائنا ونناقشها كما لو كانت جزءا لا يتصل من مودرنزم الغرب - الشيء الذي نجده في كلام بعض المشتركين في ندوة الحداثة في الشعر ، التي نشرت في مجلة «فصول» في أواخر ١٩٨٢ (المجلد الثالث - العدد الأول . أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢) . ونعزو فنقول إن الأدب الذي يعبر عن ذاتنا المعاصرة هو أدب معاصر أو حديث . وذاتنا المعاصرة متأثرة بالعرب ويعنون العرب وآدابه . وهي ذات متمزقة ومتغيرة جدا عن الذات العربية التقليدية على الصعيد المعرفي والاجتماعي والحضاري على حد سواء . ولذلك جاء أسلوب المودرنزم ملائما لها في بعض النواحي (ولس أنسى مطلقا تلك المرة التي أصابني عندما سمعت لأول مرة أجزاء من قصيدة إليوت «الأرض الحرام» يطلوها على أستاذ

الرومانطيقية ، وتتزع إلى التجريدية ، مثل التأثرية ، أو ما بعد التأثرية ، والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والصورية والدوامية والدادية والسيرالية . وحتى هذه التيارات أو المدارس ليست جميعها من الصف نفسه ، بل إن بعضها قد يناقض البعض الآخر ويثور ضده ثورة جذرية (p. 23) . ويضيف المؤلفان هذه الملاحظة المهمة ، وهي أن المودرنزم ليس أسلوبا بقدر ما هو بحث عن أسلوب بمعنى فردى موحد في الفردية ، وهو «الشيء» الذي نجده في نتاج مصورين مثل ماتيس Matisse وبيكاسو وبراك Braque ، وموسيقيين مثل شونبرج وسترافسكي ، وروائيين مثل هري جيمز Henry James وتوماس مان Mann وكونراد Conrad وپروست Proust وسيفو Svevo وجويس وجيد وكافكا وموزيل Musil وهسه Hesse وهوركر ، وشعراء مثل ملارمه وماليري واليوت وبلوند وريثكه ولوركا وأبولير وبريتون وستيمز Stevens ، وكتاب مسرح مثل سترندبرج وبيرنيللو وفيدكست (p. 29) Wedekind

ويحاول برادبري ومكارلين أن يعللا ظهور المودرنزم في أوروبا في هذا القرن على وجه التحديد فيقولان إنه الفن الوحيد الذي استجاب لما حل بأوروبا من اضطراب شامل ، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق ، واكتشاف هينزبرج مبدأ استحالة اليقين في علم الفيزياء Heisenberg's Uncertainty Principle . إنه الفن الوحيد الذي يصلح لأنهار العقل ، ولما أصاب المدنية من دمار إبان الحرب العالمية الأولى «الفن الوحيد الذي يلائم هذا العالم الذي غيّر وفُسّر تفسيراً جديداً داروين وماركس وفرويد ، إنه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتردد في السرعة ، وهو فن تعرض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى ، هو أدب التكنولوجيا ، وهو الفن الذي جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة ، وحل أفكارنا التقليدية من العلية . وبعد اندثار الآراء المتوارثة من وحدة الشخصية الفردية ، وبعد ظهور الفوضى التي حلت إثر تكذيب المفاهيم العامة للغة ، وإثر تحول الحقائق الموضوعية جميعا إلى مجرد تخيلات شخصية . المودرنزم إذن هو فن تحديث أوروبا ، أي تحول المجتمع الأوربي إلى مجتمع اليوم . ولقد أصبح تيار المودرنزم هو التيار الذي عبر عن وعينا الحديث وجسد في إنتاجه طبيعة التجربة الحديثة في أكمل صورها . (p. 27-28)

هذا هو ما يذكره المؤلفان عن حداثة المودرنزم ، قلين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والعقلانية والتصنيع التام والتكنولوجيا الحديثة هي السمات الغالبة على مجتمعاتنا في يوم من الأيام ؟ لست بحاجة إلى الحديث عن افتقارنا إلى العقلانية والتصنيع والتكنولوجيا التي تسعى جاهدين أن يكون لنا المزيد منها . ولكني سأكتفي بأن أذكر أن الواقعية لدينا لم تبدأ في النصح إلا في الأربعينيات والخمسينيات ، أي في الوقت نفسه الذي بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحداثة في الشعر . إن المودرنزم

أد ما يسمى بما بعد المودرنزم ، و المودرنزم الجديد Neo-
Modernism هو بدوره تطوير لما سبقه وليس ثورة جذرية عليه
وبالمثل فإن أدبنا الحديث حقا هو أيضا تطوير لما صينا نحن وسجل
لواقعنا الحضارى .

الأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية منذ أربعين عاما) . ومع
ذلك فالدواجية الموقف لدى الأديب الحديث لا مثيل لها عند
الأوربيين ؛ لأن المودرنزم عندهم تطوير تاريخي عضوي لمراحل
سابقة للحساسية الأوربية والثقافة الأوربية . هذا بالإضافة إلى



أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافية.. أم أزمة عقل؟

محمد عابد الجابري

١ - الفكر بوصفه محتوى وبوصفه أداة

عبارة « الفكر العربي » مثلها مثل عبارات « الفكر اليوناني » ، « الفكر الفرنسي » ، الخ تعني في الاستعمال الشائع اليوم مضمون الفكر ومحتواه ؛ أي جملة الآراء والأفكار التي يعبر بواسطتها هذا الشعب أو ذلك عن مشاغله واهتماماته ؛ من مثله الأخلاقية ، ومعتقداته المذهبية ، وطموحاته السياسية والاجتماعية ، ومن رؤيته كذلك للإنسان والعالم . إن الفكر بهذا المعنى هو الإيديولوجيا بمعناها الواسع العام ، الذي يشمل الفكر السياسي والاجتماعي ، والفكر الفني والفلسفي والديني . ولا يخرج عن هذا المعنى العام للإيديولوجيا إلا العلم ؛ فالعلم كل لا وطن له ، لا يتلون بلون الوطن الذي ينتمي إليه متجه . وإذا فعبارة « الفكر العربي » تتسع لكل ما يتجه العرب من أفكار ، أو ما يستهلكونه منها ، في عملية التعبير عن أحوالهم وطموحاتهم ، باستثناء المعرفة العلمية ، نظرية كانت أو تطبيقية .

ولكن الفكر ليس مضموناً أو محتوى وحسب ، بل هو أداة أيضاً ؛ أداة لإنتاج الأفكار ، سواء منها تلك التي تُصنّف داخل دائرة الإيديولوجيا ، أو داخل دائرة العلم . هو أداة ؛ بمعنى أنه جملة مبادئ ومفاهيم وآليات تنظم وترسخ في ذهن الطفل الصغير منذ ابتداء نموه حل الحياة ، لتُشكّل فيها بعد العقل الذي به يفكر ، أي الجهاز الذي به يفهم ويؤول ويحكم ويعترض .

بصورة تجعل منها بنية ، أي « منظومة من العلاقات الثابتة في إطار بعض التحولات » ؛ الشيء الذي يعني أن « الفكر أداة تعمل بثوات معينة ، وأن عملها ذلك لا يخترق حدوداً معينة كذلك ، هي الحدود التي تنتهي عندها التحولات والتغيرات التي تقبلها تلك الثوابت ، أي التي لا تحسها في ثباتها وتماسكها .

غير أن هذه الخاصية البيوية ليست مقصورة على الفكر من حيث هو أداة ، بل إن الفكر بوصفه محتوى يمكن النظر إليه كذلك بوصفه جملة من الأفكار والآراء والظريات ، تنتظمها عناصر ترتبط بعلاقات بيوية ، تجعل منها أجراً تستقي دلالتها ووظيفتها من الكل الذي تنتمي إليه . فقصبة تحرير المرأة مثلاً هي في الفكر النهضوي العربي الحديث جزء من كل ، أي عنصر

ومعروف الآن أن هذه المبادئ والمفاهيم والآليات ليست فطرية أو غريزية ، وإنما يكتسبها الإنسان نتيجة احتكاكه بمحيطه ، الطبيعي والاجتماعي والثقافي . ومن هنا كانت أهمية خصوصية هذا المحيط في تشكيل خصوصية الفكر . وهكذا فد « الفكر العربي » مثلاً هو عربي ، لآلأنه مجموعة تصورات وآراء ونظريات محسب ، تعكس الواقع العربي أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير . بل لآل - كذلك - نتيجة طريقة أو أسلوب في التفكير ، أسهمت في تشكيله جملة معطيات ، على رأسها الواقع العربي بكل مظاهر الخصوصية فيه .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فمن المعروف اليوم كذلك أن تلك المبادئ والمفاهيم والآليات المذهبية التي تدخل في تكوين الفكر - الأداة ، أو العقل ، هي عناصر متداخلة ومتشابكة

شيء لا عمل مثال سبق . والإبداع بهذا المعنى ، وفي الحقل الدقيق الميتافيزيقي على وجه التحديد ، خاص بالإله ، لا يقال إلا عنه .

أما في الحقل المعرفي الأخرى ، كالعلم والفلسفة والعلم ، فالإبداع لا يعني الخلق من عدم ، بل إنشاء شيء جديد انطلاقاً من التعامل ، نوعاً خاصاً من التعامل ، مع شيء أو أشياء قديمة . قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب ، وقد يكون تقياً وتجاوزاً . ومن هنا يمكن القول إن الإبداع في العلم هو إنتاج نوع جديد من الوجود بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة . أما في الفلسفة ، والمكر النظري بصورة عامة ، فالإبداع نوع أصيل من استنباط النظر في المشاكل المطروحة ، لا يقصد حلها حلاً نهائياً . ففي الفلسفة والمكر النظري ليست هناك حلول نهائية ، بل من أجل إعادة طرحها طرحاً جديداً يبدش مقالاً جديداً يستجيب للاهتمامات المستجدة ، أو يبحث على الانشغال بمشاكل جديدة . وبعبارة أخرى إن الإبداع في مجال الفكر النظري بعامة هو تدشين قراءة جديدة أصيلة لموضوعات قديمة ، ولكن متجددة . وأما في مجال العلم فالإبداع اختراع واكتشاف يتم عن طريق خطوات فكرية ميزتها الأساسية أنها تقبل التحقق منها ، إما بالتجربة ، وإما بجملة من عمليات المراجعة والمراقبة ، يقردها منطق معين ، أي جملة من القواعد يتخذها العقل ميزاناً للصواب والخطأ ، للصدق والكذب .

وإذا فحصنا هذه التعاريف ودققنا النظر فيها نشترك فيه وجدناها تربط الإبداع بعنصرين أساسيين : الجودة والأصالة . ولكن ماذا تعني الجودة ؟ وماذا تعني الأصالة ؟ وما معنى أن يتصف عمل من الأعمال بالجودة والأصالة معاً ؟

أعتقد أن طرح هذه الأسئلة هكذا بصورة تجريدية لا يساعد على الخروج بنتيجة واضحة محددة . ولذلك سنبحث هاتين الكلمتين ، منفردتين ومجتمعتين ، عن معنى داخل التعاريف السابقة . ذلك لأن الأصالة والجودة إما أن تتعلقا بالشئ أو بالمكر النظري أو بالعلم . وبما أن العلم هو أكثر هذه الحقول المعرفية قابلية للضبط والتدقيق فإننا سنتحده إطاراً مرجعياً لتحديد ما نحن بسبيل تحديده وضبطه . وبعبارة أخرى إننا سنحاول أن نعطي للأصالة والجودة ، في كل من العلم والفكر النظري ، معنى يتصف بأكثر ما يمكن من الدقة والضب ، استناداً إلى المعنى الذي يُعطى للإبداع في مجال العلم .

لقد قلنا إن ما يميز الإبداع في حقل المعرفة العلمية هو أنه اكتشاف قابل للتحقق ، فالاكتشاف والقابلية للتحقق هما اللذان يؤسسان الإبداع في العلم . وإذا نحن وازنا بين هذين العنصرين وبين الجودة والأصالة ، وهما العنصران اللذان قلنا إنهما يؤسسان الإبداع في كل من الفن والمكر النظري ، اتضح أمامنا أن الجودة في العلم و الفلسفة توارن الاكتشاف في العلم ،

في بنية ، هي بنية المكر الهضوي العربي الذي تشكل قضية المرأة فيه مع قضايا الديمقراطية والتعليم وحرية التعبير والتصنيع والبعث الثقافي . . عناصر أساسية فيها ، تستفي معناها من الكل الذي تشكله مع العناصر الأخرى المتهمة إلى هذا الكل . وواضح أن حل مشكلة المرأة مثلاً مرتبط بتحقيق الديمقراطية ونشر التعليم . . الخ ، كما أن أية قضية من هذه القضايا مرتبطة بالقضايا الأخرى ، وعلى رأسها قضية تحرير المرأة ذاتها

الفكر بوصفه أداة هو - إذن - من المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية ، والمكر بوصفه محتوى هو بنية من التصورات ، من الآراء والأفكار والنظريات . فأيهما يعني عدما تحدثت عن « الفكر العربي » ؟ وأيها يمكن وصفه بأنه يعان « أزمة إبداع » ؟

أما السؤال الأول فالملاحظات السابقة تجيب عنه بصورة واضحة ومباشرة . ذلك لأنه مادام المكر بوصفه أداة هو جملة معطيات يكتسبها الإنسان من خلال احتكاكه بمحيطه الاجتماعي الثقافي بخاصة فإن هذا المحيط يلون ، بل يشكل ، الفكر الأداة الذي يتكون فيه ومن خلال التعامل معه . وذلك هو جانب الخصوصية في هذا المكر . إذن فالمبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية التي يفكر العربي بواسطتها هي ، على الرغم من طابعها الكل الإنساني ، ذات طابع خصوصي ، أو فيها جوانب من الخصوصية تسمح بوصفها الفكر الأداة الذي تشكبه بأنه « عربي » ، مثلاً تشكل الآراء والأفكار والنظريات التي يتجها المثقف العربي ، المؤطر بمحيطه العربي ، الاجتماعي الثقافي - تشكل محتوى فكرياً « عربياً » ، لا لأنه يتناول قضايا عربية ، أو قضايا إنسانية في بعدها العربي ، بل لأنه كذلك قراءة تتخذ المحيط الاجتماعي الثقافي العربي إطاراً مرجعياً لها . . . وإذن « الفكر العربي » هو في آن واحد أداة ومحتوى ، أو بنية عقلية وبنية إيديولوجية (بالمعنى العام والواسع لكلمة إيديولوجيا كما نُبها من قبل) .

يبقى بعد هذا السؤال الثاني الألف الذكر ، وهو ما يشكل صلب موضوعنا . هذا السؤال هو : أيها يعان أزمة إبداع ؟ العقل العربي بما هو بنية عقلية ، أم الفكر العربي بوصفه بنية إيديولوجية ؟

قبل الجواب عن هذا السؤال لابد من تحديد ما نعنيه بـ « الإبداع » أولاً ، وما نقصده بـ « أزمة الإبداع » ثانياً .

٢ - ما الإبداع ؟ وما أزمة الإبداع ؟

يتلون معنى كلمة «إبداع» بلون الحقل الإيديولوجي الذي نستعمل فيه ، ففي الحقل الدقيق والميتافيزيقي تعني كلمة «إبداع» ، سواء في الإسلام أو في المسيحية أو في اليهودية أو في الفلسفة المرتبطة بهذه الأديان : الخلق من عدم ؛ أي اختراع

على المستوى المعرفي - انتهى بنا إلى جملة من النتائج ، ندكر هنا بما يتصل منها مباشرة بموضوعنا^(١) .

لقد أبرزنا من خلال معطيات عدة ومتنوعة أن الخطاب العربي الحديث والمعاصر لم يسجل أى تقدم حقيقى فى أية قضية من قضاياها منذ أن ظهر فى شكل خطاب يشر بالبهمة ويدعو إليها ، انطلاقاً من أواسط القرن الماضى . لقد بقى هذا الخطاب ، طوال هذه الفترة ، وما زال إلى اليوم ، سجين « بدائل » يدور فى حلقة مفرقة ، لا يتقدم إلا ليعود القهقري ، لينتهى به الأمر فى الأخير ، لدى كل قضية ، إما إلى إحالتها على « المستقبل » ، أو إلى الوقوف عندها مع الاعتراف بالفوضى فى « أزمة » ، والانحياز فى « حق الزجاجة » . ومن هنا نحمل لنا زمن الفكر العربى الحديث والمعاصر زمناً راكداً جامداً « ميتاً » أو قابلاً لأن يعامل على أساس أنه زمن « ميت » ، أو لاشئ بخير - على الأقل من منجزات الأمور فيه إذا حوئل على أساس أنه زمن ميت .

وعندما أخذنا فى تحليل العوامل التى جعلت زمن الفكر العربى زمناً ميتاً يعانى من أزمة إبداع ، بالمعنى الذى حددناه سلفاً ، وجدنا أنه فكر محكوم بنموذج - سلف ، مشدود إلى عوائق ترسخت فى داخله ، تتعلق أساساً بنوع الآلية الذهنية المنتجة له ، بالإضافة إلى كونه إشكالياً ملوثاً ، يتعامل مع الممكنات الذهنية بوصفها معطيات واقعية ، ويكرس خطاب اللاعقل فى مملكة العقل . وفى إطار هذا التحليل أبرزنا أن « النموذج - السلف » هو الذى يتحمل القسط الأكبر من المسؤولية فيما يعانى به الفكر العربى المعاصر من أزمة وفشل . ذلك أنه سواء تعلق الأمر بإطروحات الداهية السلفى أو الداعية الليبرالى أو لداعية الماركسى ، فإن هناك دوماً « نموذج - سلف » يشكل الإطار المرجعى لكل منهم ، به يفكر ، وعليه يفس ، وفى صوته يرى ، ويوحى به بقراً ويؤول . وإذن فهذه « النموذج - السلف » هو الذى يقضى عوائق التقدم والإبداع فى الفكر العربى ، فهو الذى يصرفه عن مواجهة الواقع ، ويدفع به إلى التعامل مع الممكنات الذهنية على أنها معطيات واقعية ، وأخيراً وليس آخراً ، هو الذى يجعل الذاكرة ، ومن ثم العاطفة واللاعقل ، تترب فيه عن العقل .

يتضح ذلك إذا لاحظنا أن مفاهيمه ، أى المفاهيم الموظفة فى الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، مستقاة كلها إما من الماضى العربى الإسلامى وإما من الحاضر الأوروبى ، حيث تدل تلك المفاهيم فى كلا الحالتين على واقع ليس هو الواقع العربى الراهن ، بل على واقع معتم غير محدد ، ومستسخ إما من صورة الماضى الممجد ، أو من صورة « العرب - المستقبل » المأمول .

من هنا كان انقطاع العلاقة بين الفكر العربى وموضوعه . الواقع العربى ، الشئ الذى يجعل من خطابه خطاباً تضمينياً • أنظر كتابنا : الخطاب العربى المعاصر - دار الطليعة ، بيروت .

وإن الأصالة فيها توازن فيه القابلية للتحقق والتحقيق - كما قلنا - قد يكون تجريبياً ، وقد يكون منطقياً ، وفى كلا الحالتين فهو يعنى المطابقة مع شئ ما ، أو التعبير المطابق عنه . وإذن فالجدة فى الفن والعلم لا تكون كذلك إلا إذا كانت تحمل شيئاً من معنى الاكتشاف ، والأصالة لا تكون أصالة إلا إذا كانت علامة على قابلية ذلك الاكتشاف للتعبير عن واقع معطى ، دهمى أو تجريبى ، تعبيراً مطابقياً .

وإذن فالحديث عن « أزمة إبداع » لابد أن يتصرف إلى الحائنين معاً : الجدة والأصالة ، أو الاكتشاف والقابلية للتحقق (= المطابقة) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإذا فهمنا « الأزمة » على أنها حالة من التوقف والتدهور نصيب كائناتنا ما ، مادياً كان أو فكرياً ، أصبح معنى « أزمة الإبداع » حالة من التوقف والتدهور على صعيد الجدة والأصالة ، أى حالة من التكرار والاجترار الرديئين .

وبما أن موضوعنا هو الفكر ، فإن السؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : أين تكمن الأزمة بهذا المعنى ؟ هل هى فى الفكر بما هو أداة ؟ أم فى الفكر بوصفه محتوى ؟ وبعبارة أخرى : ما الذى يعانى من أزمة إبداع ؟ أى من الانحدار إلى الجدة والأصالة - هل الفكر العربى بوصفه بنية عقلية ، أم الفكر العربى بوصفه إيديولوجية ؟ .

الواقع أن الفصل بين الفكر أداة والفكر محتوى ليس سوى إجراء منهجى ، أما فى الواقع فالفكر - الأداة والفكر - المحتوى متداخلان ، ومن ثم فالأزمة التى نصيب أحدهما تنعكس مباشرة على الآخر . وإذن فالجواب عن السؤال المطروح جواب واضح : إن أزمة الإبداع - إذا سلمنا بوجودها - تعم الفكر العربى فى كليته ، أداة ومحتوى . ومع ذلك فإن الضرورة المنهجية تفرض علينا الاحتفاظ بذلك الفصل الذى أقمناه بين الأداة والمحتوى فى الفكر العربى ، ومن ثم فإنه سيكون علينا أن نحلل مظاهر الأزمة فى الجانبين معاً : فى البنية الإيديولوجية والبنية العقلية لهذا الفكر . وبأن تحليل هذه المظاهر هو جزء من عمل بدأناه منذ سنوات ولما ينته بهد ، وبما أن هذه المداخلة لا تتسع لعرض مختلف النتائج التى توصلنا إليها ، ولا مساقشة جميع الأسئلة التى طرحناها أو مازالت مطروحة علينا ، فإننا سنقتصر هنا على رسم الخطوط العامة لموضوع يجب أن نواصل النظر واستشاف النظر فيه ، نحن المثقفين العرب ، إذا نحن أردنا فى الواقع تحقيق نهضة فكرية متواصلة ومتجددة .

٣ - أزمة الإبداع فى الخطاب العربى المعاصر

لقد سجلنا فى كتاب لنا صدر مؤخراً أنواع الخطاب العربى الحديث والمعاصر ، من خطاب نهضوى ، وخطاب سياسى ، وخطاب قومى ، وخطاب فلسفى ، تحليلاً إيديولوجياً - نقدياً

« عصر التدوين » الأول ، على عهد العباسيين ، والتي تفسح وتكسرت طوال عصر الجُمُود على التقليد . وهكذا انتهى به تحليل البنية الإيديولوجية للفكر العربي الحديث والمعاصر إلى اقتناع أساسي ، يتمثل في ضرورة تدشين خطاب جدي في نقلة العقل العربي . إن نقد الفكر العربي من حيث المحتوى بالتركيز على نوع خطابه وطريقته في القول ، قد أحالنا في النهاية إلى وضع الفكر العربي من حيث الأداة في قفص الاتهام ، وإلزامه ضرورة إخضاعه للتحليل النقدي ؛ للتصحيح وإعادة البناء .

٤ - أزمة بنوية . . أزمة عقل . . أزمة ثقافية

لقد انطلقنا في هذا القول من التمييز بين الفكر من حيث « محتوى وأداة » ، ثم انتهى بنا النقاش الذي أدركناه حول هذا التمييز إلى أن عبارة « الفكر العربي » في الموضوع الذي نحله : « أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر » - تصلح لأن يراد بها الجواب معاً : الفكر بوصفه أداة والفكر بوصفه محتوى . والآن وقد انتهى بنا التحليل إلى مطلب أساسي مدح هو ضرورة نقد الفكر العربي بوصفه أداة أو عقلاً ، يجب أن نبدأ بطرح السؤال التالي : هل الفكر بهذا المعنى ، أي بوصفه أداة « لا غير » ، هو نفسه من كل محتوى ؟ أوليست الأداة - أي أداة - جهازاً بنية ؟ ثم ألا يمكن التمييز في كل أداة أو جهاز بين الفاعلية التي تمارسها وما به قوام هذه الفاعلية ؟ إن الأداة التي نحفر الأرض بها - الفأس مثلاً - تستمد هويتها ، وتنفصل ماهيتها ، فاعليتها ، أي الحفر ، ولكنها تستمد قدرتها على الحفر ، أجزائها وطريقة تركيبها ، وكذلك من أسلوب استعمالها . أفلا ينطبق هذا أيضاً على « أداة التفكير » سواء سميناها « الفكر » أو « العقل » ؟

تلك إذن نقطة الانطلاق في العمل الذي أنجزناه الجزء الأول ، وسيظهر بعنوان « تكوين العقل العربي » - الأسابيع القليلة القادمة ، والذي نعمل الآن على إعداده . والثاني ، الذي سيعمل عنوانه « بنية العقل العربي » ، والذي نأمل أن يجد طريقه إلى الطبع في مستهل السنة القادمة . وبهذا عن البيان القول مرة أخرى إن كل ما نستطيع فعله في المجال هو رسم تخطيط عام وتجهيزي لمسار تفكيرنا الموضوع ، وطريقة معالجته .

لقد أشرنا من قبل إلى العلاقة العضوية التي تربط الفكر سواء بوصفه أداة أو محتوى ، بالمحيط الاجتماعي الثقافي التي ينتمي إليه هذا الفكر . وعيناً أن نصيف الآن أن عملية التفاعل لا تتم إلا داخل ثقافة معينة وبواسطتها . والتفكير بواء ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تشكل إحداً الأساسيات من محددات هذه الثقافة ومكوناتها ، مقدماتها : الموروث الثقافي ، والمحيط الاجتماعي ، والنظر المستقبل ، بل النظرة إلى العالم ؛ إلى الكون والإنسان ،

لا خطاب مضمون . إن مفاهيم النهضة والثورة والأصالة والمعاصرة والشورى والديمقراطية والعروبة والإسلام والحكومة الإسلامية والوحدة العربية والاشتراكية والبورجوازية والبروليتاريا والصراع الطبقي . . الخ ، مفاهيم غير محددة في الخطاب العربي ، بمعنى أنها لا تخيل إلى شيء واضح ومحدد في الواقع العربي . ولذلك فهي عندما يوظفها هذا الخطاب تكون قابضة لأن يدخل بعضها مع بعض في علاقات غير مضبوطة ، فيؤوب بعضها عن بعض ، أو تستحيل إلى « بدائل » خطابية كلامية ، بدل أن تكون قوالب على معطيات واقعية .

من هنا نتضح لنا حقيقة الصراع الإيديولوجي في الفكر العربي الحديث والمعاصر ، بوصفه صراعاً بقوده ، ويمثله الاختلاف بين سلطتين مرجعيتين ، لسلطات مرجعية متنافرة ، يشد كل منها صاحبه إلى النموذج الذي يشكل قوام تلك السلطة . ومن هنا كان الخطاب العربي المعاصر يطرح ، باسم الواقع العربي ، قضايا تهم أصلها وصلها في النموذج - السلف لا في ذلك الواقع . ومن هنا أيضاً كانت المفاهيم الإيديولوجية في الخطاب العربي المعاصر - وهي مستوردة كما قلنا ، إما من الماضي وإما من الغرب - مفاهيم تقوم بوظيفة التمويه والتضليل ؛ إنها تغطي على النقص في الجانب المعرف داخل الخطاب الذي يوظفها ، أي الخطاب العربي المعاصر .

تلك هي الملاحظات العامة التي نخرجنا بها وفي كتابنا الأنثى الذكر ، من تحليل الخطاب العربي الحديث والمعاصر تحليلاً إستمولوجياً منطقياً . وقد وضعتنا هذه الملاحظات أمام حقيقة تفسر عظم الفكر العربي المعاصر وتهاافت خطابه ؛ حقيقة افتقار الذات العربية إلى الاستقلال التاريخي . ونحن عندما نقول « الذات العربية » نقصد الفكر العربي والوعي الذي يؤسس هذا الفكر . وافتقار الفكر العربي إلى الاستقلال التاريخي معناه أنه لا يستطيع التفكير في موضوعه إلا من خلال ما ينقله من الآخر - لماضي أو الآخر - الغرب . أما افتقار الوعي الذي يؤسس هذا الفكر إلى الاستقلال التاريخي فمعناه أنه وعي مستلب مزيف ؛ وعي لا يضع حلته موضع المقابل للتحقيق ، ولا يشيد من خلال الشروط التي ترجع تحقيقه .

وإذن ، فالمهمة الأولى والأساسية المطروحة على الفكر العربي هي تحقيق الاستقلال التاريخي للذات العربية ، وليس من سبيل إلى ذلك إلا بالتحرر أولاً وقبل كل شيء من سلطة النموذج - السلف ، وآليات التفكير التي يكرسها وتكرسه في آن واحد ؛ آليات المقايسة والمحاكاة التي تقوم على قياس الغائب على الشاهد والحاضر على الماضي . وهذا ما يتطلب إعادة بناء شاملة للفكر العربي من حيث هو أداة ومحتوى قوامها تدشين « عصر تدوين » جديد ، يقطع مع الطريقة التي عولجت بها قضية النهضة منذ القرن الماضي ، الطريقة التي كانت في حقيقتها وجوهرها امتداداً لأساليب التفكير القديمة ، التي انحدرت إلى الفكر العربي من

وطبسمات وغيرها . ومعلوم أن هذا النظام المعرفي يكرس رؤية خاصة للعالم ، قوامها للمشاركة والاتصال والتعاطف ، ويعتمد منهجاً في إنتاج المعرفة يقوم على العرفان ، أي الاتصال الروحاني المباشر بالموضوع ، والاندماج معه في وحدة كلية .

٣ - النظام المعرفي البرهاني ، الذي دخل إلى الثقافة العربية الإسلامية مع الترجمة ، وانطلاقاً من عصر المأمون بخاصة ، يتعلق الأمر أساساً بالنظام المعرفي الذي يؤسس العلوم والفلسفة اليونانية ، كما صاغ قضاياها لأرسطو . ومعلوم أن هذا النظام اليوناني يقوم على رؤية للعالم مبنية على الترابط السببي ، ويكرس منهجاً في إنتاج المعرفة يقوم على الانتقال من مقدمات يضعها العقل ، إلى نتائج تلزم عنها منطقياً .

هذه النظم المعرفية الثلاثة (البيان ، العرفان ، البرهان) تعايشت في إطار من التداخل والتصادم داخل الثقافة العربية الإسلامية ، ابتداء من عصر التدوين . وقد كرسها الصراع السياسي على امتداد التاريخ الإسلامي بين الشيعة بمختلف فرقها ، التي كانت تعتمد النظام العرفاني أساساً لإيديولوجيتها السياسية والدينية ، وبين أهل السنة من معتزلة وأشاعرة وغيرهم ، الذين اعتمدوا النظام البياني أساساً لرؤاهم الفكرية ، والدينية ، والسياسية ، مع الاستنجد - من حين إلى آخر - بعناصر من النظام البرهاني ، الشيء الذي فعلته الشيعة أيضاً من جانبها ، حيث عمل فلاسفتها ، خصوصاً الإسماعيليون والإشراقيون ، على تأسيس العرفان على البرهان ، على نحو ما عمد المتكلمون الأشاعرة المتأخرون إلى تأسيس البيان على البرهان باصطناعهم المنطق الأرسطي أسلوباً في العرض والتفريع ، فكانت النتيجة عمليات التوفيق المعروفة بين العقل والنقل ، بين الفلسفة والدين ، تلك العمليات التي تبدو في ظاهرها كما لو كانت محاولات لإيجاد ثقافة موحدة ، وتشيد تصورات للكون والإنسان متفارقة . غير أن ما كان يتم في حقيقة الأمر ، من خلال عمليات التلميع تلك ، هو تكريس مقولات ومفاهيم وتصورات متناقضة متنافرة داخل مساحة ثقافية واحدة ، على نحو أدى في نهاية الأمر إلى قيام بنية عقلية مفتوحة ومطاطة ، أخذت تفقد رقابتها الذاتية شيئاً فشيئاً على نحو جعلها في نهاية الأمر تتسع لكل التصورات والرؤى اللاعقلية ، ولمنعها تبريرها بتأويل الجوانب الغيبية في الدين تأويلاً سحرياً ، أعني التأويل الذي يقوم على إنكار السية ، والقول بإمكان قلب الطباع ، والإتيان بالحواريق .

لقد انتهى الصراع بين النظم المعرفية الثلاثة المذكورة بانتصار العرفان ، لا من حيث هو نظام معرفي مؤسس لإيديولوجيا سياسية أو دينية معينة ، بل بوصفه بديلاً لكل نظام معرفي آخر ، ولكل إيديولوجيا تريد تبرير سياستها ، أو تكريس واقع سياسي معين . إنه التصوف الذي اكتسح الساحة ، والساحة السنية بصفة خاصة ، فنقل خطب اللاعقل لا إلى ملكة البيان

تحددتها مكونات تلك الثقافة . ونحن عندما نتحدث عن « العقل العربي » في هذا الإطار إنما نعني به العكر ، أو القوة المفكرة بوصفها أداة للإنتاج النظري والعقلي والعلمي ، صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيتها ، هي الثقافة العربية على وجه التحديد ، الثقافة التي تحمل معها تاريخ العرب الحضاري العام ، وتنعكس واقعهم ، أو تعبر عنه وعن طموحاتهم المستقبلية ، كما تحمل وتعكس في الوقت نفسه ، عوائق تقدمهم ، وأسباب تخلفهم الراهن وتعبير عنها .

لقد احتربا إذن ربط « العقل العربي » بالثقافة التي ينتمي إليها ، الثقافة التي أنتجت ، والتي يعمل على إعادة إنتاجها . ومعنى ذلك أننا نطرح إلى العقل بوصفه عقلاً مكوناً *raison constituante* حسب نعيم لا لاند ، أي فاعلية منتجة لثقافة ، وعقلاً مكوناً *raison constituée* بحسب تعبير الفيلسوف نفسه ، أي مجموع إبداء والقواعد الفكرية المؤسسة لتلك الفاعلية ، التي تشكل في الوقت ذاته القاعدة *base* الإستراتيجية لتلك الثقافة أو نظامها المعرفي . وواضح أن هذا الربط يعطى لعبارة « العقل العربي » ما يبررها ، فهو « عربي » بمعنى أنه قد تكون داخل الثقافة العربية ، في الوقت نفسه الذي يسهم فيه في تكوينها وعيالاتها خصوصيتها ، كما أنه - أي هذا الربط - يمكننا من تحليل مكونات هذا العقل ورصد نشاط بنيت على أرضية مكموسة ومشحونة ، هي الثقافة العربية ونظمها المعرفية - بقول ، الآن ، « نظمها المعرفية » بالجمع ، لانظامها المعرفي ، بالفردي لأن التحليل أدى بنا إلى رصد ثلاثة نظم معرفية متميزة ومتصادمة ، في الثقافة العربية ، وذلك منذ بداية تشكلها بوصفها ثقافة حاملة ، مع عصر التدوين والترجمة ، أعني العصر العباسي الأول . هذه النظم المعرفية الثلاثة يقدم كل منها رؤية خاصة للعالم ، ويوظف مفاهيم معينة وآليات في إنتاج المعرفة معينة كذلك . وهذه النظم الثلاثة هي :

١ - النظام المعرفي البياني ، الذي تحمله اللغة العربية ، وقد كان يؤسس وحدة المجال التداولي والحقل المعرفي للفكر العربي على عهد الرسول والخلفاء الراشدين والدولة الأموية . لقد نقض هذا النظام البياني ، رؤية ومفاهيم ومنهجية ، من خلال نشأة العلوم العربية الإسلامية الخاصة ونحوها ، أعني النحو واللغة والفقه والكلام والبلاغة ، فأصبح يكرس رؤية للعالم قائمة على الانفصال واللاسيبية ، ومنهجاً في إنتاج المعرفة قوامه قياس الغائب على الشاهد أو الفرع على الأصل .

٢ - النظام المعرفي العرفاني (العنوصي) ، وقد انتقل إلى الدائرة العربية من الموروث الثقافي السابق على الإسلام ، وذلك منذ أوائل العصر العباسي ، حين أخذ يحتل مواقع أساسية في الثقافة العربية : العكر الشيعي ، والفلسفة الإسماعيلية بخاصة ، بالإضافة إلى التصوف والفلسفة الميضية وكل التيارات الإشرافية والعلوم « السرية » من كيمياء وتنجيم وسحر

ثم في إعانة بنية العقل وتنشيط فعالياته بصورة مستمرة . أما في الإسلام ، حيث لا كيسة ، فلم يكن لعلم خصم مباشر ، ومن ثم لم يكن طرفا في الصراع . إن الصراع كان يجري بين الإسلام - الدولة والإسلام - المعارضة ، فكان صراعا يكتسي صورة ممارسة السياسة في الدين والدين في السياسة . أما العلم ، علم الخوارزمي والبيروني وابن الهيثم وابن النفيس وغيرهم فكان يقع خارج حلقة الصراع ، ولذلك لم يكن له أي دور يذكر في المعارك الفكرية والإيديولوجية ، ومن ثم لم يسهم في تعذية العقل العربي أوتي تحديد قوالبه ومحصن غليانه ومسبقاته ، بقي الرماد الثقافي العربي هو هو ، بقي مستندا على بساط واحد من نهاية عصر التلونين إلى بداية عصر ما بعد ابن خلدون ، إلى قيام النهضة العربية الحديثة ، إلى أيامنا هذه .

من هنا كانت أزمة الفكر العربي المعاصر أو أزمة الإبداع فيه إنها أزمة بنوية ، أزمة عقل قوامه مفاهيم ومقولات واليات ذهنية تنتمي إلى ثلاثة نظم معرفية متنافرة ، تكلست ونجمدت فيها الحياة باكتساح الطرق الصوفية ورؤاها السحرية الخرافية للساح الاجتماعية الثقافية اكتساحا شاملا . وقبل ذلك وبعده إنها أزمة ثقافة ارتبطت منذ بداية تشكلها بالسياسة ، فكانت السياسة فيها ، لا العلم ، هي العنصر المحرك ، على نحو جعلها تخضع على الدوام لتقلبات السياسة وتتأثر بنجاحها وإخفاقها ، وتنتج بانحطاطها .

كيف يمكن إذن تجاوز هذه الأزمة ، أزمة العقل العربي والثقافة العربية ؟ كيف يمكن بحث الحياة في هذا العقل ؟ كيف يمكن إعادة الاستغلال التاريخي للذات العربية ؟ كيف يمكن جعل الفكر العربي قادرا على الإبداع ، على الإنتاج إنشاء - يتصف في آن واحد بالجمعة والأصالة ؟

أسئلة متعددة ، ولكنها تطرح قضية واحدة ، قضية إعادة بناء الذات العربية بالشكل الذي يجعلها قادرة على مجبة تحديد العصر ، والاستجابة لمتطلباته . وفي رأينا أن إعادة بناء العصر يجب أن تتم في آن واحد مع عملية إعادة بناء الماضي . وذلك بتفكيك عناصره ، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه بصورة تجعله كلا جديدا قادر على أن يؤسس نهضة ، على أن يكون أرضا لأقدام المستقبل . إن النهضة ، أية نهضة ، لا بد أن تخطأ من تراث تعبد بساءه مستهدفة مجاوزته . ومن الخطأ الحسد الاعتقاد في أن الذات العربية يمكن أن تنهض بالرجوع إلى الماضي و « اختيار » ما « يصلح » منه ، كما أنه من الخطأ الحسد كذلك الاعتقاد في أن هذه الذات يمكن أن تنهض بالإعارة الكلي عن ماضيها والانتظام في تراث غير تراثها ، أو الارتقاء حاضرها بتقديمها بمسافات شاسعة . كلا ، إن الإنسان لا يمكنه يبدع إلا داخل ثقافته ، وانطلاقاً من تراثه . إن الإبداع به التجديد الأصل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواؤه وتمتد

والبرهان ، مملكة انفل ومملكة العقل فحسب ، بل إلى مملكة العامة كذلك ، مملكة التقليد والتسليم ؛ مملكة الجمهور الواسع الأمل ، فكانت الأريطة الصوفية ، ونظام المشايخ والطرق ، هي الأطر الاجتماعية ، الثقافية والسياسية ، التي يرى فيها ويتدفق من حولها اللامعقول بلباسه الديني الذي حول العامة إلى قوة مادية تقف بالمرصاد لكل نهضة عقلية أو حركة إصلاحية . ذلك هو عصر الانحطاط الذي سجل استقالة العقل العربي ، البيان منه والبرهان .

كيف نفسر هذه الاستقالة ؟

• - السياسة والعلم في الثقافة العربية

وشروط تجاوز الأزمة .

الواقع أن أي تحليل لتاريخ الفكر العربي والثقافة العربية ، سواء كان من منظور تاريخي أو من منظور بنوي ، سيظل ناقصا ، وستكون نتائجه مضللة إذا لم يأخذ في حسابه دور السياسة في توجيه هذا الفكر وتحديد مساره وصعرجاته . ذلك لأن الإسلام ، أهمي الإسلام التاريخي الواقعي ، كان في آن واحد ديناً ودولة . وبما أن الفكر الذي كان حاضراً في الصراع الإيديولوجي داخل الإسلام - الدولة كان فكراً دينياً ، أو - على الأقل - في علاقة مباشرة مع الدين ، فإنه كان أيضاً ، ولهذا سبب ، في علاقة مباشرة مع السياسة . ~~ليس هذا وحسب ، بل إن العلاقة بين الفكر والسياسة داخل الإسلام - الدولة لم تكن تتحدد بسياسة الحاضر وحده ، كما هو الشأن في المجتمعات المعاصرة ، بل كانت تتحدد أيضاً بسياسة الماضي . ذلك لأن سياسة «الحاضر» ، سواء بالنسبة للدولة أو للمعارضة ، إنما كانت تجد تبريرها في سياسة الماضي . ومن هنا ظل الماضي السياسي يعد على الدوام أصلاً للتشريع . إنه المضمون الحقيقي للإجماع ، «إجماع السلف» ، الأصل الثالث من أصول التشريع في الإسلام .~~

ما نريد إبرازه من خلال هذه الملاحظات السريعة هو أن الدور المحرك للحياة الثقافية في التاريخ العربي الإسلامي كان لسياسة . لقد قامت السياسة في الساحة الثقافية العربية بالدور نفسه الذي قام به العلم في الثقافة الأوروبية . إن الفصل بين الدولة والكنيسة في أوروبا قد جعل العلم يتخاضم الكنيسة ، فأصبح بذلك طرفاً في الصراع . ولا نحتاج هنا إلى إبراز الأهمية التاريخية التي كانت للصراع بين العلم والكنيسة في تطور الفكر الأوروبي وتقديمه ، فكل من له إلمام بتاريخ هذا الفكر يعرف أن الثورات الحاسمة داخله كانت ثورات علمية ، من «كوبرنيك» إلى «جاليليو» إلى «نيوتن» إلى «أينشتاين» و «ماكس بلانك» إلى «الفرق» العلمية المعاصرة . ولا نقصد هنا تطبيقات العلم ، من أجهزة وآلات وصناعات ، بل نقصد أساساً آثاره العميقة ، بل تأثيره الحاسم على مستوى تغيير المفاهيم وتحديد الرؤى ، ومن

وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجدد العلم وتتقدم
تقدمه .

إن الأُمِّيَّ لا يبدع ، خصوصاً في عصر كله علم وتقنية . وإذا
كان الأُمِّيُّ في عصرنا الحاضر هو من يعرف لغة واحدة ويتفلق -
من ثم - داخل ثقافة واحدة ، فلا أزمة الإبداع ، مطورا إليها
في ضوء معطيات عصرنا لا يمكن تجاوزها إلا بتعميم المعرفة
الكافية والضرورية باللغات الأجنبية الحية المعاصرة بين المثقفين
وفي المدارس والجامعات من جهة ، وبالعامل على إعادة قراءة
تراثنا قراءة نقدية معاصرة تستوحى المفاهيم والمناهج الحديثة
وتوظفها في خدمة الموضوع لا أن يكون الموضوع في خلعته من
جهة ثانية ، وبالإضافة إلى الانكباب المتواصل على تحليل واقعنا
والإمصات إلى ترجيعاته ونعماته من جهة ثالثة

على أن العمل في هذه الواجهات الثلاث سيكون غير منتج ،
ما لم يكن مرتعفا بحملة واسعة من أجل نشر المعرفة العلمية على
أوسع نطاق . ولنا نقصد هنا نتائج العلم ، كشوقه ومجزاته ،
بل نقصد بصورة خاصة فلسفة العلم ، أعني المفاهيم وطرق
التفكير المؤسسة لكل معرفة علمية . إننا نستهلك العلم في
منجزاته ، ولكننا لا نستنتجه ، والسبب واضح ، إننا لم نتعلم
بعد من ثمثي . التربة الصالحة لغرس شجرته ، وليست هذه

الثروة إلا الفلسفة ، فلسفة العلم بكيفية خاصة .

نعم إن المهام المطروحة تتطلب وضع إستراتيجية شاملة على
مستوى التعامل مع الماضي والحاضر كما على مستوى متطلبات
مساء المستقبل . وليس من الضروري أن ينتظر المثقفون من
الحكومات العربية الراهنة القيام بوضع مثل هذه الإستراتيجية .
إن المهمات الفكرية التي عرفها التاريخ لم تحط لها الحكومات ،
بل كانت في الغالب من عمل نخبة تحمل همَّ الحاضر
والمستقبل ، نخبة تستقطب النشاط الفكري في بلادها بما تقيمه
من حوار بين أفرادها وما تشبعه في الوسط الثقافي العام المحيط بها
من روح علمية نقدية - ورؤى فلسفية مستقبلية .

إن الحاجة تدعو إذن إلى قيام إنتلجنسيا عربية جديدة ، عربية
بانتظامها في التراث العربي لتجديده من الداخل ، وجديدة
بانتظامها في الفكر العالمي المعاصر ، ومواكبتها له بقصد توظيف
أدواته المنهجية ورؤاه العلمية في إعادة بناء الماضي وتعريب
الحاضر ، وتشديد المستقبل . إنه بدون هذه النخبة الإنتلجنسية
سيبقى الفكر العربي سجين المعارف القديمة يجترها على أنها
جديدة ، وسيظل يعاني لا من أزمة إبداع فحسب ، بل ربما من
مكرات الموت وخطر الانقراض .

الإبداع والمشروع الحضارى أنور عبد الملك

إلى طرائد المبدع العلم
الشيخ سيد درويش

١ - إن الانتقال من إشكالية « التراث والتجديد » إلى إشكالية « النقل/التقليد » - في مقابل « الإبداع » - يمثل ، في جوهر الأمر ، الانتقال من مرحلة تبعية أمتنا العربية إلى مرحلة التحرك من أجل التحرر والسيادة ، وتحديد مكانة متميزة في قلب النظام العالمى المتغير .

إن ظهور مفهوم « الإبداع » في قلب علوم الإنسان والمجتمع ، يمثل حقيقة ظاهرة غير مألوفة ، لا في المصطلح العربى فحسب ، بل في المصطلح العالمى في هذه المجالات كذلك . ويكفى أن نتأمل الموقف قبل الحرب العالمية ، أى في الثلاثينيات بل وبمئذها ، حتى نهاية الستينيات . كان الموقف آنذاك يدور حول مفاهيم « التطور » و « اللحاق بالطلائع » و « التجديد » ، وفي فئرة من الظروف حول مفهوم « النبوذ » . كان الجور كله - في مختلف دوائر الشرق الحضارى ، وكذا في المجتمعات الصناعية الاشتراكية الجديدة في أوربا - يتجه إلى اللحاق بركب ما خلفته المجتمعات الصناعية الغربية المتقدمة ، وهذا ما دهم جور « التقليد » ، وجعل من غير المؤلف التحدث مما فيه تفرد المجتمعات اللامركزية أو تمايزها ، أى مجتمعات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، وكذا المجتمعات الاشتراكية الجديدة . ومن هنا جاء هذا الجور السائد ، ومن هنا كان مفهوم « الإبداع » أقرب ما يكون إلى الدعوة لـ « البدعة » ، بكل ما في ذلك من أجواء غير مستقرة ، أو مألوفة ، نفسيا ونيميا .

ثم جاءت مرحلة الانكسار ومرحلة ظهور الشرق الحضارى على الساحة العالمية من خلال لوعية واسعة جدا من حركات التحرر والثورة ، إيجابيا وسلبيا ، عبر تناقضات هائلة ، وحركات ريادة ، وكذا انتكاسات ردة ، شكلت تاريخ الإنسانية منذ ١٩٤٥ ، وبخاصة خلال حقبة التغيير ، وعلى وجه التحديد بين ١٩٤٩ و ١٩٧٣ ، أى بين تحرير الصين وحرب أكتوبر . هكذا تشكل الإطار التاريخى ، الأرضية الاجتماعية ، لتكوّن مفهوم الإبداع . وقد بدأ هذا بحق في قطاع العلوم الإنسانية والاجتماعية ، في صورة الإبداع الداى endogenous

creativity ، وانتشر هذا المفهوم انتشاراً سريعاً ، منذ قيام « جامعة الأمم المتحدة » ، التى قادت مشروع « الإبداع المكرى الداى » في مختلف المناطق الحيو - ثقافية ، الذى انتقل إلى منظمة اليونسكو ، حيث أصبح برنامجاً رئيسياً لها ، ودخل دحولا سريعاً ، من كل الأبواب ، إلى كل مجالات الحركة الثقافية ، بما في ذلك مجالات الفنون مطبعة الأمر ، وذلك في أبعاء المعمورة كافة .

كان هذا رصيد السنوات العشر الماضية ، وهو الرصيد الذى على أساسه نقف اليوم في قاهرة دمر ، في قلب أمتنا

العربية ، منفين عن أبعاد الإبداع العربي ومعانيه ودوا ، مع اهتمام خاص بقطاع الصون والأدب ، في إطار هذا للفرجان الأول للإبداع العربي .

٢ - انطلاقاً من هذه الأرضية تتساءل بادئ ذي بدء : ما مكانة أمتنا العربية من المقومات التاريخية والاجتماعية التي تحدد إمكان الإبداع عن مستوى ونسج وفعال ؟ اللحظة التاريخية ، أولاً . . . الحديث حول « أزمة الأمة العربية » و « تأزم » التحرك العربي ، و « انكسار » المسار العربي - أي الحديث عن الوجه السالب للعالم العربي في نهاية القرن العشرين - بسود البيئة الثقافية والسياسية العربية منذ نحو عشرين سنوات . ولا شك أن عدم تحقق تحارب الوحدة السياسية العربية ، بعد تجربة الجمهورية العربية المتحدة ، وتحارب أخرى مواكبة ، وكذا مأساة شعب فلسطين الباسل ، وتصعيد ألوان النزاع بين عدد من الدول العربية ، والإفاعة المحدودة جداً من سلاح النفط لبناء أركان القوة العربية الشاملة ، بالإضافة إلى محاولة عزل مصر وتحقيق « احتجاجها » ، ثم هجرة العقول والطاقات من العواصم السياسية والثقافية إلى الهوامش ، بل إلى محارج الدائرة العربية - لا شك أن هذه الظواهر ، ضمن كثير من الظواهر الثانوية الأخرى ، تؤكد معنى السلبية ، أو - على أحسن تقدير - اللاإيجابية التاريخية . والمهم في هذا الصدد أن تتسع النظرة ، بحيث تشمل رقعة أوسع من العالم ، وبخاصة في القارات الثلاث ، أي آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . حينئذ سوف يبدو بوضوح وجلاء أن الموقف في وجه للوجه العربية إنما جاء نتيجة لشراسة الهجوم الاستعماري والصهيوني العالمي المضاد في المقام الأول ، وهو الهجوم الذي أوشك أن يهدد السلام العالمي بشكل خطر حقا منذ عدة سنوات . وقد ترتب على هذا الهجوم المضاد الشامل تأزم مناطق بأسرها من القارات الثلاث : انتشار المجاعة في رقعة واسعة من أفريقيا ، والتزايد المطرد في ديون أمريكا الوسطى والجنوبية للدول الكبرى ، وانتشار الصدمات العنيفة في القوس الجنوبي من آسيا ، وإن كانت القارة الآسيوية - وتمثل ٦٠٪ من مجموع الإنسانية - وبخاصة في شرقها ، حققت تقدماً لافتاً للأنظار من حيث التحديث ، والتنمية الاقتصادية والصناعية ، والتكنولوجيا ، ومستوى المعيشة ، حول ريادة الترسانة اليابانية ، ونجاح الصين في تحقيق نمو مطرد بعد تحريرها . ولكن ضربات الهجوم المضاد الشامل تركزت على أمتنا العربية ، وبخاصة على قلبها مصر ، لشطر الجبهة العربية ، وإهدار طاقاتها ، وإضعاف مكانتها . وقد تحقق من ذلك الشر الكثير ، ولكن الهدف الاستراتيجي لا يزال بعيد المنال . إن جميع مؤشرات الاقتصاد ، والاجتماع ، والتعليم والثقافة ، والعلوم والتكنولوجيا ، والقوة المسلحة الدفاعية والهجومية ، وكذا المؤشرات السكانية ، تشير إلى أن طاقات العالم العربي في نمو مطرد ، وإن كان ذلك النمو لا يزال بعيداً عن تحريك معاني النهضة الحضارية المرموقة .

إن الهجوم المضاد الشامل سوف يستمر ، وكذلك سوف يستمر معه نمو كل مؤشرات الحياة الاجتماعية للوطن العربي ، جنباً إلى جنب مع مناطق مهمة من القارات الثلاث ، وبخاصة في الشرق الحضاري ، أي في آسيا والأمة العربية على وجه التحديد . ومن الواضح أيضاً أن المجتمع الصناعي المتقدم في قطاعه التقليدي ، أي الرأسمالي الغربي ، يمر الآن بمرحلة صعبة من تباطؤ معدل النمو ، الذي يطلق عليه عادة و« مجازاً » الأزمة ، وهو ليس كذلك ؛ في حين يشهد القطاع الجديد ، أي الاشتراكي من العالم الغربي ، تثبيتاً لعالم المسار ، يؤدي إلى تقدم مطرد للقوة السياسية والعسكرية القائمة على أساس قاعدة اقتصادية وصناعية وتكنولوجية أكثر تقدماً ، وإن كان مستوى المعيشة لا يزال في مكانة أقل تقدماً منه في الدول الرأسمالية الصناعية . ثم إن تكون مركز القوة العالمية الثالث حول الصين ، بالاعتماد على الترسانة التصنيعية التحديثية اليابانية ، يزداد أهمية سنة بعد سنة ، حتى أنه صار من المعقول أن يلعب دوراً فعالاً في نهاية هذا القرن على مستوى عالمي ، وبخاصة في غرب المنطقة الأفريقية - الآسيوية ، وأمتنا العربية في قلبها . وخلاصة هذا السرد التحليل السريع هي : أن العالم العربي - على الرغم من الحصار المضروب حوله اليوم ، وإجهاد النهضة الحضارية المرتقبة حتى الآن - يحتل مكانة واضحة في جبهة المجتمعات والشعوب والأمم التي تتحرك بشكل تدريجي تؤكد عبر الأزمات والانتكاسات نمو احتلال مكانتها الصاعدة في تحريك مفاتيح المبادرة التاريخية . وهذا ما نعينه عبارة « ربح الشرق » الذي بدأ يرب على النظام العالمي ، لتحقيق نظام أكثر عدالة وإنسانية ، يقوم على أساس إسهامات الحضارات والثقافات الكبرى في العالم ، بدلاً من هيمنة القطاع المتقدم في الغرب على مصائر الإنسانية ، وفرض أنماطه ونظمه وتحاربه ومثله على « هوامش العالم » بواسطة النقل والحصار النمطي .

٣ - فكرة الإبداع ، إذن ، تنبع من الذات المعنية ، أي من مجتمع قومي محدد على وجه التحديد . ومن هنا فإن فكرة الإبداع ، أو تصور مفهوم الإبداع على وجه التحديد ، يقتصر في أغلب الأحيان بالذاتية ، بحيث تصبح تسمية « الإبداع الداني » هي التسمية الملائمة ، منذ سنوات قلائل ، في هذا المجال .

الإبداع الداني : أي الاعتماد على الخصوصية الذاتية لتقديم مضامين ومساك جديدة ، غير منقولة ، لمواجهة تحديات إشكالية التحديث ، ومواجهة العصر ، ومواكبة الصراعات ، ولطرح تساؤلات جديدة بما يملكها . أحياناً - من إجابات جزئية ، جريئة ، وريادية . وفي هذا الجهد ، وهذا الإطار ، وانطلاقاً من هذا النسيج ، يمكن أن يرتد الإبداع ، فجأة ، إلى ترسانة التراث ، أي إلى التراكم من منجزات الخصوصية الثقافية المتميزة وإمكانياتها ، أي - في كلمة - إلى الماضي الحي . لا

«تراث» في مقابل «التجديد» ، ولكننا «التراث» أساس للإبداع .

ومن هنا كان لزاماً علينا أن نوضح أن «التراث» لا يمثل مجال من الأحوال كتلة جامدة ، ثابتة ، من المصامير والأنماط السلوكية التي يمكن تقليدها ، أي نقلها إلى الواقع الحي ، أو الارتكاز عليها لعمل كل ما يرتقب في المستقبل . فالتراث مفهوم واسع ذو قيمة عملية ، يسهل إدراكه والإفادة منه ، ولكنه ، في الأساس ، مجموعة الإجابات الريبانية - أي مجموعة حركات الإبداع الذاتي - التي ظهرت عبر التاريخ ، وتراكمت ، وشكلت - على نحو تدريجي - تركيبات أكثر تعقيداً وشمولاً ، بالنسبة لمتطلبات وإشكالات وتحديات لم تكن في أي مرتبة ، أو معروفة ، أو مدركة بشكل مسبق . ومعنى هذا أن التراث هو هرم الحركات والاجتهادات الإبداعية ، وليس مستودعاً للوصفات الجاهزة التي يمكن استعمالها انطلاقاً إلى المستقبل . فحين هرم الريبادات هذا وكل ما يرتقب في المستقبل ، تكون لحظة الاختيار في مواجهة التحدي ، لحظة قبول المعيرة ، لحظة ممارسة التجديد ، لحظة قرار المبادرة الريبانية ، لحظة الإبداع . وهذه اللحظة هي في حقيقة الأمر عملية جدلية مركبة ^١ تتناقصاتها المتنوعة في دروب لم نمر بها مسارات الخاصة التي شكلت طريق تكون التجمع التراثي .

إذاً نظرنا إلى التراث من هاتين الزاويتين ^٢ لم نرى زوايا تشكله الموضوعي عبر التاريخ بوصفه عملية وليس كخطى جامداً ، لأصبحت دراسته تشكل تدريجياً عملياً بفاعلاً لمواجهة ما يلقاه اليوم من إشكاليات وتحديات ومعضلات متميزة ، لأنه يتحول من مستودع جامد إلى أداة منهجية نافعة لممارسة المسؤولية الذاتية الآتية ، المتجهة إلى المستقبل بكامل قوتها ، في جو محيط ثري ، خصب ، متموج ، يؤكد أن الإبداع ممكن ، ولكنه - أولاً وقبل كل شيء - اجتهد ، وإرادة ، وإصرار ، ومواجهة للتحدي . إنه - في كلمة - عملية فتح ، وليس عملية تقليد ، حتى ولو كان هذا التقليد في هذه المرة تقليداً للذات لا للغير .

٤ - كيف إذن تتم الموازنة بين الإبداع والإطار الذي لولاه لا يمكن أن يكون ؟ كيف يمكن أن يلتقي الهم والإطار ؟

هنا تأتي أهمية المشروع ، أي تخطيط المسار في حدود ومستوى معين ، ذلك المسار الذي في قلبه ، وانطلاقاً من التبعة الممكنة في إطاره ، وفي إطاره فقط ، تنطلق الريادة ، وينطلق الإبداع .

إن فكرة «المشروع» فكرة قديمة - حديثة . هي فكرة قديمة ، عرفناها في العصر الحديث ، وفي قرننا هذا على وجه التحديد . باسم «الخطة» أو «التخطيط» ، فقي كل مجتمع يصير إلى التقدم يرى أنه لزاماً على النخبة الحاكمة ، أو الطبقة السياسية ، أن تحدد خطة للإنتاج والعمل ، لتحقيق الهدف المنشود . وقد تكون هذه الخطة في إطار الفكر الاجتماعي للفتيح ، أو العكس

الأوتوقراطي . ثم يلحظ الدارسون أن فكرة الخطة أو التخطيط معروفة منذ أقدم العصور . أليست هي في واقع الأمر جوهر سياسة كل وجود يهدف إلى تأكيد ذاته في إطاره الاجتماعي التاريخي ، أو في منطقته ، أو في علم أوسع كان يعرف دائماً بأنه «العالم» ، حتى تحففت عالمية العالم في هذا القرن ؟

المهم هنا أن نلاحظ أن المشروع - على قدمه ، وعلى الرغم من حداثة تسميته - يتقسم إلى أنواع ثلاثة :

(أ) هناك أولاً «المشروع الاجتماعي» - وهو الذي يتحدد في المعتاد شكل البرنامج لحزب معين ، أو حكومة معينة ، أو نظام ، أو دولة ، حسب الظروف القائمة في كل مجتمع والمشروع الاجتماعي جوهره تنظيم الموارد ، من حيث الإنتاج والتوزيع ، ومن ثم تنظيم هيكل النظام الاجتماعي ، وتحديد مركز الثقل فيه بين أيدي فئة أو فئات معينة ، أو بين رقعة أكبر من القوى الاجتماعية . والتجديد في فكرة المشروع ، عند مقارنتها بالبرنامج ، أن المشروع يتعدى في المألوف مدة حكم معين ، وينسحب على مرحلة زمنية متوسطة ، تشمل عدداً من فترات الحكم التقليدية ، أي أنه يهدف إلى تشكيل الأرصية الاجتماعية لبلد معين على مدى متوسط من الزمن . ومن هنا يتخذ المشروع الاجتماعي المكانة الأولى بين مختلف المشاريع - هل الأقل في عصرنا الحديث . فهو يجمع بين اللا - مرحلية والزمان البعيد بشكل معقول يبدو واقعياً ، أي أنه يقع في منزلة بين المنزلتين ، فهو أفضل وأصحق من مجرد البرنامج السياسي ، وهو أقل شمولاً من الأهداف التاريخية بعيدة المدى والمثال

(ب) ثم يأتي «المشروع القومي» ، وهو في واقع الأمر مشروع شامل ينبع من القوى الحية في مجتمع ما عند نقطة انتعاش واستشعار غالبية المواطنين بأنه لابد من سياسة للإنقاذ والتجديد الدم . إن الصفة المميزة للمشروع القومي هي أنه يتعدى الأرضية الاقتصادية - الاجتماعية ، وكذا الأرضية السياسية ، إلى المشروع الأكثر انتشاراً ، أي المشروع الاجتماعي ، ويعمل على إعادة تشكيل الحياة الاجتماعية ، في إطار الوطن بأسره ، ويسلم جميع عناصره التكوينية المتناقضة ، انطلاقاً من مبادئ عامة يلتفت حولها الوطن ، سواء أكانت آنية ، أي مبدئية ثورة أو مقاومة أو تحرير ، أم كانت تاريخية ، أي مستمدة من مسيرة طويلة تمثل ، الأزمة الآتية آخر مراحلها ، بما تطرحه من تحديات لابد من مواجهتها لاستمرار المسيرة في شكل مجتمع متعين ، أي مجتمع قومي على أرض وطنه .

(ج) وأخيراً ، أو هكذا يتبدى الأمر أعمماً ، يأتي «المشروع الحضاري» . والفكرة وكذا التسمية تبدوان كأنهما جديدتان محدثتان . إنه مشروع شامل يجمع بين الخصوصية التاريخية وتحديات المرحلة الآتية والرؤية المستقبلية ؛ مشروع يصنع في المقام الأول علاقة ما هو قائم - الفرد والجماعة - مع مسيرة

الشعوب ، ولحاولتها تأكيد شخصيتها الحضارية والثقافية والقومية .

• - كيف ، إذن ، يمكن أن يعرف المشروع الحضاري ؟ وما سماته المميزة ؟

(أ) للمشروع الحضاري يتميز عن الوعيين الآخرين بأنه مشروع شامل ، من حيث إنه يهدف بشكل صريح وواضح إلى أن يكون الإطار الأعم لكل الخطط والمشروعات والمبادرات داخل مجتمع معين ، وفي أغلب الأحيان بالنسبة لعدد من المجتمعات القومية التي تشكل دائرة جيو - ثقافية (وأحياناً لعدد من هذه الدوائر الجيو - ثقافية) في قالب أعم ، هو القالب الحضاري الشامل ، كقالب الشرق الحضاري ، أو قالب العرب الحضاري . وهو شامل - من ناحية أخرى - من حيث إنه يجمع بين أطراف الزمان ، أي أطراف المسيرة الزمنية للمجتمعات المعنية منذ تكونها وحتى مستقبلها المتظر . فهو شامل - إذن - بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وليس على وجه التعميم .

(ب) وجوهر المشروع الحضاري يتمثل في أنه يهدف إلى تحديد مكانة صاحب المشروع - أي مجموعة المجتمعات القومية أو المناطق الجيوثقافية - من المسيرة التاريخية للإنسانية جمعاء أولاً ، وللمجموعة المعنية على وجه التحديد ثانياً . إنه يطرح هذا السؤال : من نحن بالنسبة لحركة التاريخ التي نحن في قلب عملية تشكيلها على نحو فعال ، وإيرادة ريادة واضحة ؟ ثم هذا السؤال : كيف يمكن أن نصبح طرفاً فعالاً في المبادرة التاريخية ؟ وهي المبادرة التي تشمل بشكل تكويني الريادة الفكرية والعلمية والفنية ، ابتداء من الريادة السياسية ، أي أنها تشمل بشكل تكويني جميع نواحي الإبداع وأنواعه .

(جـ) وفي قلب هذه العملية كلها ، يعمل المشروع الحضاري على إدراك المؤثرات والموامل التي صاغت ولا تزال تصوغ مفهوم العالم في نظر المجتمع أو المنطقة الجيو - ثقافية صاحبة الشأن . ومفهوم العالم يتشكل في الأساس من إدراك حقيقة المكان بالنسبة للدوائر المحيطة ، وفي بعض الأحيان في إدراك وعقيدة المكان ، أي في إدراك العلاقة بين الإطار الجغرافي - التاريخي ، في دائريته الداخلية المحلية ، والخارجية الجيو - سياسية ، والدوائر المحيطة التي منها يتكون العالم ، وهي رقعة ظلت محدودة تماماً في العصور القديمة ، ولم تتسع إلا ببطء ، من خلال طفرات تمثلت في مراحل تكون الإمبراطوريات ، حتى تشكل وعي «عالمية العالم» في مطلع هذا القرن بفصل الكهرباء والمواصلات الحديثة ، الخ . إن مفهوم العالم مرتبط ارتباطاً عضوياً بتصور الزمان ، وهو تصور يختلف في الأطر الحضارية والدوائر الجيو - ثقافية القومية وفقاً للأطعمة الفكرية والدينية والفلسفية التي تسودها . إن مفهوم العالم والزمان في حضارة مصر العرعونية ، وفي الأمة الإسلامية ، وفي الفترة الصينية ،

الزمان ، مشروع يغلب السعد الأعرق على مقتضيات المباشرة ؛ مشروع يمت ، أو هكذا يبدو ، إلى فلسفة التاريخ ، أكثر مما يندرج في إطار المؤلف والممكن . وسوف نعرض فيما يلي لمقوماته وأركانه ، ويكفي هنا أن نذكر أنه أحدث الأنواع الثلاثة لفكرة المشروع . ولم تبدأ الدعوة إليه ، فيما استطعنا أن نعرض له من رسائل ، إلا منذ وقت قصير ، وعلى وجه التحديد منذ ربيع ١٩٧٣ .

إن تشعب المشروع في تفرعها المعاصر إلى هذه الأنواع الثلاثة ، يدل على أن المشروع الاجتماعي ، وكذا المشروع القومي ، سابقاً منذ عصر الثورات الأوروبية وموجات التحرر الوطني في أرجاء الشرق الحضاري ؛ في حين لم يظهر المشروع الحضاري في أفق علوم الإنسان والاجتماع إلا منذ سنوات قليلة حقاً .

وقد ذهب مفكرو العرب الصناعات إلى أن «المشروع الاجتماعي» هو إبداع سياسي والفكرى المتميز ، عندما نادى به نفر من قادة أوروبا الغربية في الستينيات ، وكان براميج الأحزاب الكبرى ، بل مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل منذ عصر الثورات والتحرر ، كانت على غير ذلك . ولكنها «الموجة الجديدة» التي أريد لها أن تكون تجديدية ، بل ريادة . وقد ترتب على الهجوم الشامل ضد الفكرة القومية ، بفصل تسلط الفكر الصهيوني المعادي للقومية على علوم الإنسان والاجتماع في عصرنا ، أن اتزوت فكرة المشروع القومي ، على الرغم من أن تحرير مختلف أقطار أوروبا الغربية نفسها إنما قام على أساس الجبهة الوطنية ، وبراميج حركة المقاومة الوطنية ، أي على أساس مشروع قومي متحقق في التاريخ المعاصر على مرأى وسماع من الجميع . وعندما ظهرت المشاريع القومية الكبيرة في الشرق الحضاري ، في أممنا العربية حول مصر ، وفي الصين واليابان ، وفي المكسيك والهند ، وفي أفريقيا السوداء (تازانيا وعبوا على وجه التحديد) ، أسرع أهلام الفكر الاجتماعي والسياسي الغربي المعادي للقومية باتهام هذه المشاريع بأنها مشاريع متعصبة قومية ، وأنها عنصرية وهدامة .

هكذا ظلت فكرة المشروع محاصرة في إطار الصراعات السياسية . وقد تعلب عليها الطابع المتكرر للقومية ، فأصيبت هذه الفكرة بصيرتين : العزلة في قطاع الحركة السياسية الأبية من ناحية ، ثم الانقطاع التام - من جهة أخرى - عن علاقتها الحداثية التكوينية بعملية الإبداع ، بوصف المشروع إطار السهم ، وساحة الممكن ، وسياج المرتقب .

هكذا احتجّت تدريجياً عن الأنظار - من الناحية الاجتماعية التاريخية - مكانة تحقيق الإبداع بشكل فعال ، ونحو الإبداع إلى اجتهادات متفرقة ، تسلط عليها أضواء وسائل الإعلام ، حسبما تراه دوائر الهيمنة الإمبريالية والصهيونية المعادية لحرية

والفلسفة ، والمنطق العيان في قلب الفكر النقدي ، والاهتمام بالنسق الجمالي في قلب البناء والإنتاج - دورا مركزيا بحق في البناء كله .

(و) ثم تأتي مسألة الأداة ، متمثلة في الفرد أو في الجماعة . وبين هذين الطرفين تتمثل مكانة الدولة ، أي مقام السلطة الاجتماعية . إن مفهوم الدولة بوصفها مركز السلطة الاجتماعية وأدائها في مجتمع معين ، يلعب دورا مركزيا في الربط بين المبادرة ، أي الإبداع ، والإطار المحيط ، إطار امکانات ، هي تيسر من مجالات تشجع على التحرك بل الفتح الريادي بعيد المدى ، أو بما تشتمل عليه من ضوابط وموانع كثيرا ما تعرف الإبداع . ولا شك أن هذا البعد ، بعد الدولة ، يلعب دورا أكثر أهمية في عصرنا عما كانت عليه الحال في العصور الماضية ، نظرا لوسائل المرحلة الثانية للثورة الصناعية ، أي مرحلة الثورة العلمية والتكنولوجيا ، وسيطرة وسائل الإعلام والإلكترونيات . وأكثر من هذا وذلك ، ممارسة الدولة للعاصرة ، منذ الثلاثينيات ، لدور مركزي متزايد في مجالات الاقتصاد والثقافة ، بالإضافة إلى دورها المركزي في مجال الحكم السياسي .

من هذه العناصر ، إذن ، يتكون الهيكل العمل لتشكيل المشروع الحضاري . ولكن جوهر المشروع الحضاري لا يقتل بالضرورة مع هذا الجهاز التكويني العمل ، بل إنه يشكل مجالا متميزا ، نعرض له الآن .

٦ - كيف يمكن إذن أن تصور جوهر المشروع الحضاري العربي ؟

ذكرنا ، فيما سبق ، العناصر التكوينية للمشروع الحضاري ، ولكل مشروع حضاري يمكن في علاقته العضوية بعمية الإبداع والريادة . والمسألة إذن ليست مسألة إجرائية ، ولكنها هي مسألة توضيح المضمون الممكن للمشروع الحضاري العربي في عصرنا ، الذي في إطاره ، وفي إطاره وحده ، يمكن أن تنطلق موجات الإبداع ، وحركة الريادة ، لتحقيق المستقبل المرتقب

(أ) المشروع الحضاري العربي المرتقب يتسم ، في المقام الأول ، بقدرة نادرة على تمتع طاقات الاستمرارية الحضارية عبر التاريخ . ذلك أن أمتنا العربية تجمع بين أنواع مختلفة من المجتمعات القومية في نطاق مجموعة الدول الوطنية المستقلة التي منها تتكون هذه الأمة . وهذه المجتمعات تتكون في الأساس إما من عدد من المجتمعات التي تمت بدورها إلى أعماق التاريخ الحضاري ، أو تمت إليه على نحو يبدو أكثر تشعبا وتقطعا (وإن كان على كل حال قادرا على الإنعاده من هذه الجدور) ، وهي الحالة القائمة في معظم الأقطار العربية ، وإما من مجتمعات لها اتصال حضاري مرموق ، وإن كان أقل قلما من مصر ، كما هو الحال في المغرب على الخصوص . وجلة القول : إن هذه القدرة

وفي المجتمعات الهندية في أمريكا الوسطى والجنوبية قبل سحقها ، الخ ، يختلف عن مفهوم العالم في أوروبا منذ عصر النهضة والثورات البورجوازية ، وبينها هوة شاسعة . ومن تفاعل مفهوم العالم ونصور الزمان مع عملية الجدلية الاجتماعية والصراعات الجيو - سياسية بتشكيل تدريجا مفهوم الإنسان في مختلف الدوائر الثقافية والقومية . وهنا يصبح لزاما على المشروع الحضاري أن يأخذ في الاعتبار هذه العناصر التكوينية كلها لكي يستطيع صياغتها إطاراً معقولاً ومقبولاً لإنسان العدم في المجتمعات المعنية

(د) تؤدي هذه الرؤية والمفاهيم إلى تحديد سلم القيم ، أي السلم المعياري ، الذي سوف يحدد أسلوب التعامل داخل المجتمعات المعنية في قلب مشروعها الحضاري ، توكيدا لمعاني الاستمرارية - من جهة - ومعاني التغيير للممكن والمرغوب فيه - من جهة أخرى - بما في ذلك إمكانات تعبئة الطاقات البشرية والمادية ، وكيفية المراس السياسية والمادي والعلمي ، وهي حدود كل إبداع ممكن وموانع . ومرة أخرى نلتقي هنا بمسألة التراثية ، بوصفها استمرارية أو قدرة على التجديد . إن سلم القيم ليس إراثا ثابتا وجامدا ، ولكنه نظام للتعامل مع الإنسان والمجتمع والكون ، يتسع ليحتوي في رحابة التطور والتجديد وإعادة التشكيل للملائمة لتحديات العصر التي تقتضي أولا وقبل كل شيء القدرة على التحرك الجريء لتغيير الأرضية . ومن ثم تغيير النتائج والوجهة ، مادامت الحركة أو المبادرة الإيجابية هي قانون الوجود المنجى إلى مستقبل أكثر ثراء وإنسانية ، برغم كل التحديات . سلم القيم يتدرج من التصوف إلى العملية ، ومن تقديس الأنا إلى الإيمانية ، ومن سياسة الإخاء الاشتراكي إلى هيمنة قيم السوق . إن سلم القيم هذا هو الذي يعطى لونه ونكهته للمشروع الحضاري المتميز .

(هـ) وفوق هذا وذلك ، وعبر عملية تشكيل المشروع الحضاري المرتقب بأسره ، ترفرف أعلام الحياة الفكرية والروحية المتميزة لعالمنا العربي ، منبع الديانات ، وبخاصة ديانات التوحيد ، وعالم الإيمان حقا ، ومصدر الفلسفات الأولى التي منها تشكلت فلسفة يونان ، في حين صاغت المدارس الفلسفية الأخرى للشرق الحضاري ، ابتداء من الصين ، القلب التكويني للمرموق لفنون النحت والعمارة والتصوير . أضف إلى هذا وذاك الكتابة ، التي اتسمت كلها بعمق النظرة إلى ما يتعدى الرؤية المباشرة ، وامتداد هذا الإسهام إلى حد أنه دفع بعض المتعجلين ، وبخاصة المستشرقين في الغرب ، إلى الادعاء بأن العقل للعرب ، والعبان والحس للشرق . هذه الرقعة الجبلية ، وهذا الطابع الشامل ، وهذه الموجة العارمة التي لونت إسهامات شرقنا العربي منذ أقدم الأزمنة حتى اليوم ، لا بد أن تلعب دورا مركزيا في تشكيل المشروع الحضاري العربي المرتقب ، وهو المشروع الذي سوف يقوم على صرح المتعالي - الإيمانية ، والدين

وجاذبيته . من هنا اتسمت حضارات الشرق العربى ، وسوف يتسم مشروعات الحضارى المرتقب ، بالحرص على أن تكون الريادة جزءا لا يتجزأ من الاستمرارية ، أى أن تكون الريادة والتجديد والإبداع بمثابة المقدمة المرتبطة عضويا للعملية فى عمومها ، تقودها الطليعة المعترف بها من الجسم الاجتماعى كله أو معظمه ، فلا تتحرك هذه الطليعة الريادية الإبداعية وكأنها يعزلها عنها تحدث باسمه ، وكأنها الريادة هى تفرد والإبداع بدعة . ومن هنا سوف يلعب الإبداع فى قلب المشروع الحضارى العربى المرتقب دورا مختلفا عنه فى المجتمعات الغربية الصناعية ، وبخاصة فى مرحلة أزماتها الحاصلة الحالية . وليس الهدف هو مجرد الإنهاء بما هو مغاير ، ولكنه فى الحقيقة فتح مسالك جديدة معترف بها فى معظم الجسم الاجتماعى ، بحيث تصبح هذه المسالك ثغرات يمكن أن تنطلق من خلالها موجات الفعل والعمل المؤثر حقا على المدى البعيد . ذلك بأن هذه المراكبة وذلك الارتباط العضوى بين المقدمة ومعظم الجسم الاجتماعى تؤثر - لا مفر - على معدل سرعة التحرك ، على نحو يؤدى إلى نوع من الشعور بأن الأمور أكثر بطئا مما هو متظر ، وهى على كل حال معادية كل المغايرة لما يراه مثقف العرب وفنانوهم فى عواصم المجتمعات الصناعية البراقة ، قبل أن يعمقوا النظر فى جذورها العميقة بعيدا عن الأضواء .

(د) إن القسمة المميزة الرابعة للمشروع الحضارى العربى المرتقب تتركز على القسمة المميزة الثلاث التى ذكرناها بشكل مبدئى فيما سبق : بناء كبير ، راسخ الأركان ، حريص التحرك ، يقبل الإبداع والريادة فى إطار الاستمرارية وامتدادها لها ، فى قلب حصار ضار لا هوادة فيه . صورة تحتاج إلى التأمل والمثاقفة . ومن هنا كان مقام مركز السلطة الاجتماعية فى المشروع الحضارى كله ، فلن تكون جهازا للسلط والسيطرة باسم أقلية ، بل بوتقة لتحيية الإمكانيات والطاقات والروافد التى تغذيها مختلف المدارس التكوينية للفكر والعمل القومى ، من زواياها المختلفة . إنها دولة « المدينة العاقلة » حقا ، وبدونها لا يستطيع المشروع الحضارى المرتقب أن يحقق الظروف المواتية لانطلاق الإبداع وضمان الاستمرارية فى قلب عالم متقلب .

٧ - حاولنا ، فى النقاط السابقة ، أن نقدم تصورا للعلاقة بين الإبداع العربى من ناحية ، والإطار الأعم الذى يتحرك فيه هذا الإبداع وينطلق منه ، ألا وهو المشروع الحضارى العربى المرتقب . وقد جاء هذا العرض المختص الأول بكل معنى الكلمة ، مليئا بالإشارات إلى التسؤلات والنقائص والقضايا غير المحلولة . ومعنى هذا أن ما قلنا به هنا هو فى الواقع تقديم جدلية إشكالية للإبداع فى عالمنا العربى ، والتغريب عن علاقته العضوية بالمشروع الحضارى الشامل .

ولا شك أن منطقة التناقض الرئيسية ، ولا يقول الصدام ، هى تلك التى تتحدد فى نطاق الخصوصية والتمايز . إن

على التبعة ، بالإضافة إلى نمو المعدل السكانى الديموغرافى ، تكون أساسا وطيدا إيجابيا إلى أبعد درجة لظهور موجة من الشباب المرتبط بالخصوصية التاريخية ، وإن كان ملتصقا بطبيعة الأمر إلى ضرورة مواجهة التحدى .

(ب) إن القسمة المميزة الثانية للمشروع الحضارى العربى ، يمكن تكمن فى هيمنة معنى الوحدة على معنى الفقرة ، أى أولوية كل ما يجمع على كل ما يهزق ، مادام التطور يتم بطريقة جدلية عبر التاريخ . ولابد هنا من وقفة سريعة للتمعن فى أسباب هذه الوحدة المؤسسية . وباختصار شديد يمكن أن نقول إن معظم مجتمعاتنا العربية وأهمها إنما تمت إلى نخط المجتمعات المائبة الزراعية التى اضطرتها الظروف المناخية إلى إقامة اقتصاد يرتكز على السيطرة على المياه ، مياه الأنهار ، دون الإفادة من الأمطار الطبيعية . ومن هنا ظهرت الحاجة إلى سلطة مركزية موحدة ، تنظم المياه والسلود والرى والصرف . ومن هنا أيضا كان ازدهار الزراعة ومعانى الحياة المتحضرة فى معظم أنحاء هذه المنطقة ، خصوصا فى وادى النيل وما بين الرافدين . ومن هنا أصبحت هذه المنطقة - على نحو مباشر - محور العزوات المتتالية ، والضرب المركزى ، منذ العصور القديمة ، عبر موجات الغزو الحضارى والاستعمار التتالى والإمبريالية والصهيونية ، بحيث أصبحت أكثر المناطق الجيو-سياسية والجيو- استراتيجة خطورة فى العالم بأسره . وقد أكد هذا الأوضاع ، وتشابكها العضوى ، ضرورة إقامة الوحدة ، سدا منها فى مواجهة العزو ، وتوكيدا لإصرار شعوب هذه المجتمعات على الاستمرارية ، واسترداد معنى الثراء الجوى الذى تمت به أجيالا وأجيالا قبل انكسار القرن الخامس عشر .

وهنا يجدر بنا أن نذكر أن هذه الحالة ليست متفردة ، إذ إننا نشهدها أيضا فى معظم الدوائر الثقافية الكبرى لحضارات الشرق ، فى فارس ، واهد ، شمالا وجنوبا ، والصين ، وفييتنام ، وكذا فى المناطق الخصب من أفريقيا السوداء . ولكنها تربة الإشكالية هى التى تميز هذه الحالة حقا فى المنطقة العربية على وجه التحديد ، فى وادى النيل وفى منطقة ما بين الرافدين .

ومعنى هذا أن المشروع الحضارى المرتقب سوف يقدم دوما معانى التضامن على معانى التمزق ، معانى الجماعة وقيمها على نهج الانفرادية والانزواء والتكرار للغير ، أى ، فى كلمة ، معانى التضامن والتآخى والتعاون والمشاركة والعدالة الاجتماعية والنهج الاشتراكى على معنى الفقرة والتفرد والعزلة والصراعات الداخلية ، وإن كانت هذه الأخيرة جزءا لا يتجزأ من الجدلية الاجتماعية عبر مسيرة التاريخ .

(ج) تتميز القسمة المميزة الثالثة للمشروع الحضارى بسيادة النهج الاستراتيجى ، أى التاريخ البعيد ، على الأسلوب التكتيكى ، أى الإنجاز المتعجل ، قصير المدى ، برغم بريقه

خصوصية الأمة العربية ، وفي داخلها خصوصية عدد من المجتمعات القومية الرئيسية بها ، تكاد تحدد مجال التحرك الممكن بسياح من جديد ، وإن بدا شغافاً لمن مارسه من الداخل ممارسة حياة . إن التمايز ضروري بالنسبة لكل حركة إبداع ، وهو حيوي بالنسبة لكل صاحب إبداع . إنه يبدو ممكناً ، وليس فقط ضرورياً ، وإن كان يتحرك في إطار خصوصية تتصف بالمركزية إلى درجة بعيدة جداً ، وتتصف كذلك بالحرص كل الحرص على الإبقاء على هذه الاستمرارية بواسطة الوحدة الوطنية المطلقة . كيف يمكن إذن للمفكر والفنان والعالم المبدع أن ينطلق ؟ إنها إشكالية التناقض التقليدي بين المثقف والدولة ؛ وهي إشكالية حقيقية وإن جاءت إلينا بصورة مبالغ فيها على أساس عصر الفردية في الفكر الغربي ، منذ انطلاق الثورات البورجوازية ، ثم انقسام الغرب بين النظامين الاشتراكي والليبرالي ، وما ترتب على ذلك من تصعيد للتناقضات والصراخ الفكري .

لكن القضية قائمة ولا شك ، تؤرق بالباحثين ، وتشكل عقبة غير هينة أمام الساعين إلى التجديد . ومن ناحية أخرى فإن حركة الإبداع والتجديد قائمة على قديم وسبق في كل المجالات ، وإن كانت تتسم باستمرار الحرص على التلاقح مع السواد الأعظم من الخاصة الشعبية والاطنصارية الاجتماعية ، مختلفة في ذلك عن مثيلاتها في دول الغرب الصناعي الرأسمالي الليبرالي ، وإن كانت لا تختلف عنها في معظم مجتمعات الشرق الحضاري ، على اختلاف أنظمتها الاجتماعية ؛ في اليابان والصين ، في الهند وأفريقيا ؛ وفي أجزاء مهمة من أمريكا اللاتينية . ومن هنا وجبت الإشارة إلى أن هذه الإشكالية ليست إشكالية منح بقدر ما هي إشكالية تحرك إبداعي وريادي متخصص ، يمكن أن ينطلق ، وهو ينطلق في الواقع ، في قنوات تنتظره ، بل تتوحد معه في أحيان كثيرة ، مادام هو لا يتكبر لها . وثم نقطة ثانية لا تقل أهمية في هذا المجال ، ألا وهي موضوع فاعلية الإبداع في مجتمعاتنا . لعل لتحديد نوعية الإجابة في هذا الصدد أسبقاً مما هي عليه بالنسبة للقضية الأولى . ذلك أنه من الواضح ، على أساس ما عرضناه ، أن هذه الفاعلية ، فاعلية الإبداع والريادة ، تتحقق في الواقع في ارتباطها المضوي بالمشروع الحضاري ، وهو هذا المشروع ، بوصفها الرأس المنقبة المطلوبة لتحقيق المشروع . ومعنى هذا أن الإبداع المنعزل ، المنعزل عن أرضية تشكل المشروع الحضاري وتحركه ، يصعب عليه أن يؤتي ثماراً فعالة ، بل من الممكن أن يؤدي إلى تضيق المجال أمام أصحابه .

وهناك أسماء كثيرة ، وأمثلة رائعة مرموقة ، تسابق لتشكيل تصور الإبداع الممكن للتحقيق ، الإبداع الفعالي ، الإبداع العائلي .

فلنحصرنا الأمر على انتقاء هذه الأمثلة داخل مجتمع واحد

من مجتمعات أمتنا العربية في مصر على وجه التحديد ، لطال السرد . فهناك دولة محمد علي ، أولى الدول من حيث المزج بين رجال الفكر والسلاح في الشرق الحضاري بأمره . وقد صبغت في ذلك دولة « ميحي » في اليابان بستين عاماً . وريادة الشيخ رفاعة الطهطاوي في تكوين فلسفة الثقافة الوطنية ، وفي تكوين كواد الدولة الصناعية والحربية الحديثة . وتحرك إبراهيم باشا من مصر إلى مركز الخلافة الإسلامية في القسطنطينية عبر مسيرة العربية والريادة الإبداعية الخالدة لعبد الله النديم ، خطيب الثورة في سموات المنفى الداخلي ، وأحمد شوقي ، الرائد المدع للشعر العربي المعاصر ، ثم جيل الحب والوفاء ، جيل صلاح عبد الصبور ورفاقه . وسيد درويش ، العاشق الهائم لروح وطنه ، والمبدع المجدد لموسيقانا العربية المصرية الشعبية معا . ومحمود مختار ومدرسته وحلفاؤه ، وجمال السجيني ، وحامد ندا ، وأدم حنين ، وغيرهم . والريادة القصصية والمسرحية على أيدي توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرفاوي . ثم الجيل الجديد من كتاب القصة في بلادنا بعد حرب أكتوبر . وتجديد فنون الحرب ، استراتيجيات وتكتيكات ، عبر حروب مصر العربية الست في سيناء وعلى الفنان ، وكذا في اليمن . وتجديد النظرة إلى الفلسفة على أيدي مصطفى عبد الرازق ، وفلسفة تاريخ الشخصية المصرية بفضل جمال حمدان وصباحي وحيدة وحسين فوزي وصاحبهم . وتجديد المعمار على أيدي حسن فتحي ، والصياغة السيمائية بفضل جهل شادي عبد السلام ، وصلاح أبو سيف ، ومن واكبها . وماذا نقول من الإبداع التراثي المصري معاً لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب في شبابه ؟ إنها أمثلة بين عشرات ، بل مئات ، من الأمثلة - في إحياء العلوم والتاريخ ، التكنولوجيا وعدم المصريات والرياضة والذرة - كلهم أعلام يشهدون على حركة تدور في أعماق الأمة ، في صمت وإصرار . ولو أردنا هنا توسيع المجال إلى أرجاء أمت العربية ، منذ ابن خلدون والفارابي وابن سينا وابن رشد ، وهم علامات على أجيال من علماء الرياضيات والطب وفنون العمارة والحياة ، حتى أولئك الذين فتحوا أبواب العصر ، لطالت قائمة الريادة والإبداع والعمل الطبيعي صفحة تلو صفحة . ولا شك أننا سوف نلقى هذه الأسماء الكريمة في بحوث مواكبة ، وهي على كل حال ماثلة في الأذهان والوجدان .

إنها قائمة تطول مادام الاجتهاد قائماً ، والمشروع الحضاري مطروحاً ، على الأقل من حيث هو فرض وواجب قومي .

فلنمض معاً إذن على طريق واحد ، يتعلم فيه بعضنا من بعض ، إثراء لما ورثناه من إمكانيات حضارية هائلة ، وتحدي لما يحاصرنا من صعوبات وتهديدات لا بد أن يقتحمها .

ولوقيل : ليس أمامنا إلا هذا الخيار ، لقلنا : لم لا ؟ فهل من إبداع دون بدل وصراع وعطاء ؟

اللغة العربية وقضايا الحداثة

ناصر الدين الأسد

يَدْخُلُنَا عنوان هذا البحث - من أوسع الأبواب - في النقد الحديث ، ومذاهبه ، واتجاهاته ، ونظرياته . واصطلاحاته المختلفة . وسأحاول ما وسعني الجهد أن أتجنب هذه المناهات ، وأن أتخطى الحواجز التي تنصبها هذه الألفاظ - بمضامينها وأساليبها - أمام الرؤية الصافية المباشرة للموضوع ، وأن أعود إلى الحسن الإبداعي أحاوره وأجلو أسرارها ، وإلى التجربة الشخصية أنتج من مضمونها ، وإلى ينبوع العلاقة السليمة بين المرء والأشياء بغير وساطات خارجية بينها ، وبغير قنوات دخيلة تمتد فتفصلها وتسيء الفصل ، وكان المقصود بها أن تصلها وأن تحسن الوصل .

ثم إنني سأحاول أيضا ما وسعني الجهد أن يكون الأسلوب في تناول الموضوع أسلوبا واضحا ، ينقل الأفكار والمشاعر ، فيفهمها من تصل إليه ، ويؤدي مضمونها محمدا ، بينها صلة متلاحمة هي الصلة الطبيعية بين لأسلوب والمضمون . وبذلك أتجاف عن الأسلوب الذي يسقط في مهاوى العموص المظلم أو الظلام الغامض الذي لا يفهمه أحد ، وإن قام من يظهر المهم له ، والإعجاب به ، ويدل جهده لشرحه وتقديمه لغيره ، والترديد له ؛ وعن الأسلوب الذي لا يؤدي مضمونها محدد الدلالات ، أو ليس بينه وبين مضمونه صلة ، حتى إن القارئ ليحس بينها بالقطيعة والتدابير ، فالألفاظ والأسلوب من واد ، ومدلولاتها ومضمونها متردبة في واد آخر ، وبين الواديين جبال شاهقة تباعد ما بينها ، وتقطع وشائجها .

ولا ينبغي استعمال ألفاظ غير ما كانت تستعمل له ، أو استعمال ألفاظ من لغات أخرى لتدل على معان ليس في اللغة ألفاظ منها تدل عليها ، أو كانت فيها تلك الألفاظ وقبت - لسبب ما - أن تصيب إليها لفظا من غيرها للمعنى نفسه ، أو لمعنى قريب منه ، ولا ينبغي موت ألفاظ كانت تدل على معاني دبتعدت الحياة عن هذه المعاني وعن ألفاظها فأصبحت تلك الألفاظ من العريب المحجور أو الملعن . أما الأساليب فما أكثر تعددها واختلافها في العصور المتعاقبة في البيئة الواحدة ، أو في العصر الواحد في البيئات المختلفة ، بل إن الأساليب لتعدد وتختلف في العصر

وأول ما يقتضيه هذا السجع أن نحدد ألفاظ جانبي العنوان تحديدا يتفق مع ما نوضحه من الوصوح والإيهام ، ثم نجمع بينها جمع يكشف الصلة التي ربطتها في هذا العنوان - فاللغة العربية ، وهي أحد جانبي العنوان ، هي هذه اللغة العربية الأدبية الواحدة منذ أن عرفناها في الشعر الجاهلي إلى يوم الناس هذا عند من يعرب بها ولا يعجم ، ويميز بها ولا يمجج ، من أصحاب البيان المبين ، غير المعرب ولا المجج . ووصفها بـ « الواحدة » لا ينبغي غمها وتطورها وتجددها في ألفاظها وفي أساليبها ، ولا ينبغي استحداث ألفاظ لم تكن من قبل في اللغة ،

الواحد والبيئة الواحدة بين الأشخاص المختلفين . وهذا كله مما كتب فيه الكتّابون فاستوفوه . وأعويا عن إعادة القول فيه في هذه المقالة ؛ وما أحسب أحدا يحتاجنا فيه حتى نحتاجنا إلى أن نخشى في التفصيل بضرب الأمثلة وبيان العلل .

وكان بما استوفاه أولئك الكتّابون أن كل ذلك التوسع لو التعمد أو الاختلاف في الأساليب إنما كان يجري على نمط أصيل من اللغة ذاتها ، ويدور في ملك منها نفسها ، وتحرك في داخل إطار يمكنه أن يعلت أو ينحرف . وهو دليل على أنها حقا اللغة « الواحدة » ، وهو حين يدل على وحدتها إنما يدل أيضا على أصالتها ، وثماسك شخصيتها ، وعلى قدرتها على البقاء وعلى الحياة المستمرة ، وذلك من خلال قدرتها على النمو السليم التابع من ذاتها ، المحكوم بأصولها وقواعدها . والشأن في الألفاظ المستجدة التي يستحدثها العصر للوفاء بحاجاته هو الشأن نفسه في الأساليب ؛ فإن لاستحدثاتها أصولا وقواعد من القياس ، والذوق اللغوي ، والإلف في السمع ، وما يتصل بكل ذلك من مثل القدرة على الشبوع والإفهام ، مع الحاجة الحقيقية إلى هذا الاستحداث . وهذه ضروب من العلم لا بد أن يعلمها الكتّاب مهما تكن « الأجاس » الأدبية التي يكتبونها ولا يجوز لجاهل بها أن يقتحم حرمانها ، ويذهب لنفسه الحق في التصرف بما لا يعرف من أصول التعامل معه ؛ فذلك غير جائز في كل شأن من شئون الحياة ، وهو الجدير ألا يجوز في شأن من شأنها هذه الشئون وهو « الفن » الأدبي . وليس يستقيم في الفهم أن يدعى مدّح أن طول الخبرة وتعاقب للممارسة في الكتابة تفنيان عن العلم والمعرفة ، كالشأن في بعض الأمور الدنيا في الحياة . طول الخبرة وتعاقب الممارسة في الفن ، مع الجهل بأدواته وآلاته ، والمجز عن معرفة أسرارها وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بأصناف تراثها ، إنما هما تراكم لطغات من الجهل ، بعضها فوق بعض . والخبرة والممارسة هنا ليستا إلا امتدادا زميا لموقف واحد غير متطور ، يخرج من ثراء المعرفة الصحيحة ، ومن تفتح النفس والمكر على التحديد المبتكر . وطول الخبرة في ارتكاب الأخطاء لا يقود إلى الصواب ؛ وتكرار الممارسة للركاكة والمهانة والصعف لا يتهى بالممارسة إلى الصناعة والمصاحبة والقوة ؛ وتراكم التجربة في الانفصال بين التعبير والتفكير لا يؤدي إلى الاتصال بينهما .

ولئن كان غياب المعرفة الدراسية المنظمة لا يتقص من أثر السليقة والموهبة السليمة في البيئات التي ينوارث فيها الشعراء - مثلا المديس امية ، أو يتلقونها اكتسابا من حولهم وما يحيط بهم - إذ الأمر مختلف في البيئات التي انتعشت عن هذلي المطرة ، وعن الأصول السليمة ، وأصبح على « الفنان » أن يعمل « ويشقى ليصقل موهبته وقيمها على أسس صحيحة ، وليتعلم استعمال أدواته وآلاته ، ومواد عمله التي يعايشها ويعالجها ، ودرجات ألوانه ، وطبقات أنغامه ، وليصح جديرا

ماحتلال مكانته في الفن في عالم مائج سريع التطور ، بل هو سريع التغير ، ولكنه مع ذلك - لو رجا من أجل ذلك - وثيق الصلة بتراثه ، دائم الاسترفاد منه ، حديق المهيم لأفاقه الموحية ، مهما يظهر بعيدا عنه ، أو منقطعاً عنه . وهو في الوقت نفسه عضو حي متفاعل مع حركة الفن والثقافة من حوله في العلم ؛ يشرب منها نهلا وعللا ولا يكاد يرتوى . وما من ثقافة انكفأت على نفسها واحتلت تحتر غروبها ، مهما يكن هذا المخزون غريبا ، إلا أنصب قيعنها بعد حين ، وأصبحت عاجزة عن العطاء حين صارت عاجزة عن الأخذ . ولا بد لكل نهر - مهما يعظم مجراه ، ومهما يغزر ملؤه - من روافد تصب فيه ، ومن منابع يستمر فيضها ولا ينقطع تدفقها ، ومن مجرى يمسك أطرافه ويستد الحياه . فإذا غاضت عن هذا النهر العظيم منبعمه وجفت روافده ، وتعددت مجاريه فتوزعت مياهه ، ونسابت هدرا في كل اتجاه ، كان لا بد له من أن يتحول إلى جدول صغير ضئيل ينضب مع الزمن . والمنابع هي التراث بما فيه من تقاليد أدبية ، ونماذج فنية ، ومثل إنسانية ، تجتمع كلها لتبرز المعالم الأساسية لشخصية الأمة وهويتها الثقافية . والروافد هي هذه الثقافات العاملة بما فيها من روائع إنسانية ، ومن آيات فنية باقية على الزمن ، متجددة مع تعاقب الأجيال والعصور ، تنشئ العقل ، وتنقل الذوق ، وتفتح أمام الفكر والوجدان أفقا رحبة ممتدة ، يرتادها الفنان فيقبس منها رؤى جديدة ، ويتزود منب - في الشكل والضمون - بما لم يكن ليدرك طرفا منه لو لم يجد الجراءة في نفسه حل اقتحام هذه العوالم العربية المجهولة من قبل . ثم يتمثل كل ذلك في نفسه حتى يصبح جزءا منها ، يندمج في أعماقه مع موروثه . . . مع تراث أمته ، فتلتقي المنابع والروافد مما في انساق وتآلف ، في نفس واحدة ، وثقافة واحدة . والمجري الواحد الذي يمسك مياه هذا النهر العظيم أن تتوزع وتبتد ، إنما هو الأصول الثابتة لمسطقتها اللغوي ، ولذوقها الأدبي ، اللذين يرسمان الإطار العام لحركة التطور والتجديد ؛ يسمح بها في داخله ، ويمنحها الحياة من روحه ونفسه ، ويعينها على الاستمرار ، ولكنه يحرص على ألا تتسرب من خلال له إلى خارجه فتضل وتخط ، ثم تفتأها الغربة وتغرقها الحيرة

والثقافة الحية النامية هي الثقافة القادرة على الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيرات : الأصول ثوابت وافروع متغيرات ، وكذلك اللغة والأدب والفن ، بل كذلك الحياة السليمة بعامة . ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز ، وهما أصل الفن بعامة ، والأدب بخاصة . ويعبر الخصوصية والتمايز تصبغ شخصية الأدب الفرد ، وتسمي شخصية الأمة . والتماثل تكرار ونظايق وتقليد ، وهو إنما عيش في الماضي وتحجر فيه ، وإنما تعبد في محراب الغير ، واتسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة .

واللغة هي مستودع ثقافة الأمة . وأداتها للتفكير ، ووسيلتها

سورية ، وراجعت هذه اللغة في المدارس والمعاهد والجامعات في بلاد عربية أخرى ، ثم علقت وتعرضت لكسفات متعددة في التعليم العالي والبحث العلمي في مصر نفسها - وهي معث الإشعاع وموضع المحاكاة والقنوة - حتى وقر في نفوس كثير من الناس أن هذه اللغة بطبيعتها عاجزة عن مجازاة العصر والاستجابة لتطوره في علومه الحديثة . وكان للترجمة والمصححة في أوائل عهديهما في العصر الحديث فصل كبير على تطور هذه اللغة ، بما طوعتا منها للمعاني الحديثة ، وبما استحدثت منها من أساليب لا تخرج عن طبيعتها وحقيقة جوهرها ، وبما أدخلتا من ألفاظ وتراكيب ، وبما أحييت من كلمات لتكون مقابلة - بأنواع المجاز المحتملة - للمصطلحات والكلمات الأجنبية . وبذلك إلا لأن المترجمين والصحفيين كانوا حيثئذ من الأدباء أو علماء اللغة .

وبذلك كانت هذه اللغة العربية ، في كل عصر ، ملبية لدواعي الحداثة وقضاياها فيه ؛ إذ كان كل عصر « حديثاً » حين يقاس بما قبله ، و « قديماً » حين يقاس بما بعده . ولكل عصر حديث - في كل زمن - « قضاياها » تعرضها طبيعة هذه « الحداثة » ، ولا بد من أن تجاريها اللغة ، ونفى بها ، وتستجيب لها ، إذا أراد أهلها أن تظل حية في النفوس وفي الاستعمال .

فما هي « قضايا الحداثة » - في عصرنا - تلك القضايا التي تريد أن تستبين الصلة بينها وبين اللغة العربية كما يقتضي من عنوان هذا المقال ؟ أحسب أنني أصيب الحقيقة ، أو أقربها ، حين أرى أنها تتدرج في ثلاثة منابر أساسية : قضايا العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، من تحرر وحرية وعدالة ، وما يتصل بها ويترفع عنها ويكملها ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية (التكنولوجية) وما يترقب عليها من مشكلات تفرض نفسها على اللغة ونمطها هذا رقيقاً حيناً وعريضاً في أكثر الأحيان ، ثم قضايا العصر الأدبية والفنية وما تستحدثه من أجناس ومدارس وأنماط .

أما المنبر الأول ، فما أحسب أحداً يجاري في أن المفكرين والمصلحين والأدباء العرب في مختلف جوانب الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي قد أدوا رسالتهم على أوفى وجه أناته ثم ظروف الحكم في بلادهم . وإذا كان في أحد الجوانب تقصير فإنه راجع إلى غير اللغة العربية التي أسمعتهم جميعاً إسمافاً سمحاً بالمصطلحات والتراكيب ومختلف أساليب التعبير عن أدق المعاني وأعمق الأفكار وأحدث الانطباعات ، سواء أكان ذلك في المقالات والكتب المتخصصة ، أم في الأدب السياسي والاجتماعي بأجاسه المتعددة ، وبخاصة المسرحية الشريفة والشعرية والرواية والقصة ، ما كان من كل ذلك صريحاً واضحاً ، وما كان رمزاً اقتصاداً الزمن لو اقتضته ظروف الحكم وقد اتخذ بعض هذا النتاج الأدبي المتعدد من التراث العربي

لتعبير . وهي خصيصة من خصائص صاحبها ، المستعمل لها ، وميراث يورث به فكره وعلمه ، ومرة تظهر فيها صفاته العقلية ، وعلاقاته النفسية تراث أمته الأدبي والعلمي . واحتيلر ألفاظ اللغة . يتوالى حروفها ، وتناغم أصواتها ، وظلال معانيها ، واتساق نظمها معاً ، ويتروها في مراقبها المقترة لها ، بحيث لا تترن غيرها مرثاً ولا تحل محلها دون أن يتغير شيء عما ذكره . من المعنى أو بعض ظلاله ، ومن الحروف أو بعض ألحانها ، ومن نظم الكلام أو بعض تساوقة . فيتغير بتغيره وقع اللفظ والأسلوب في الأذن بسبب عنه السمع ، وفي الفكر فيضطرب المعنى أو يحرف ، وفي النفس فتصيق به ولا تطمئن إليه ، وفي الذوق حين لا يحس مذاقاً ونكهة . كل ذلك هو الأسلوب . وقد يمتدب النقد إلى أن « الأسلوب هو الشخص » ، لعمق دلالة على صفاته . وكل ما ليس كذلك ليس بأسلوب ، ولا بأدب ، ولا يمت إلى الفن بصفة .

واستطاعت هذه اللغة العربية ، بالمناظرة وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع العصور ، وأن تستجيب لقضايا الحداثة في كل عصر . فقد استطاعت أن ترقى إلى أسنى مراتب الفن في العصر الجاهل ، وجاءت معه في آفاقه الرحبة ، وأوجت أصول البيان والتعبير للعصور التالية . وحين جاء الإسلام ونزل الوحي « بلسان عربي مبين » ، كانت هذه اللغة مهيأة لتسع ما أراد الله عز وجل في كتابه الكريم من جبل الهدى ووجه التشريع ، وطوعها الإسلام بالقرآن وبالحديث الشريف لتكون أداة البيان المعنى عن مبادئ متمدة من القول ، بعضها متطور حيناً قبله ، وبعضها مستحدث . وحين أحد المسلمون يبنون قاعدة فكرهم العلمي ، ويؤصلون منهجهم من داخل دينهم وثقافتهم ، أسمعتهم هذه اللغة ، واستوعبت العلوم التي أصبحت تعرف بالعلوم العربية والإسلامية ، من تفسير وسيرة ومعز وتاريخ ونسب ونحو وصرف وبيان وبديع وعروض وغيرها كثير . وحين صار المسلمون مستعدين لتلقي الحضارات الأخرى بعد أن بنوا قاعدة علمهم الذاتي ، استطاعت اللغة العربية أن تصطبغ معهم بطبيعتها الاشتقاقية لتعبر عما يملوه من علوم عقلية نظرية ، ومن علوم تطبيقية تجريبية ، إلى أن صار العلم علمهم ، فانتقلت هذه اللغة العربية مع العلوم العربية والإسلامية لتتفتح إلى غيرهم ، وتكون لغة العلم والحضارة قرون ، ثم لتترك ميسمها فيما حنفت في اللغات الأخرى ، ومنها اللغات الحية المعاصرة ، من ألفاظ بعضها واضح صريح وبعضها لا يرل تحت ستار من التحريف اللفظي أبعد عن أصله العربي فأحفاء . ثم تطوحت هذه اللغة وتبددت ، مع تطوحت أقدار أهلها وتبددت نفوسهم ، بين علو وانحماض ، وبين عجز وقنود ، إلى أن أهل العصر الحديث ، فصارت اللغة العربية - منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي - لغة التعليم الجديد في جميع مراحلها ، ولغة العلم المعاصر بكل أنواعه ، واستقر الناس على ذلك حيناً في بعض بلادها العربية ، وبخاصة في مصر ثم

يكاد يشترك فيه الناس جميعاً . والمقابلة بين ما كان عليه وما أصبح فيه مقابلة لا تنتهي في أكثر الأحوال إلا إلى التعبير عن الشعور بالحسرة والمرارة . والأمير في التعليم كالأمير في غيره حين يكون في ذاته نعمة ، ثم يحمله سوء التدبير وفساده إلى نقمة . وحديثنا مقصور على « اللغة العربية وقضية التعليم » ، لا نتجاوزها إلى غيرها من قضايا الكثيرة . وكان التعليم في بلادنا - مد عرقته - يلعنتا . وحين أخذ المسلمون ينظرون في علوم اليونان والفرس واخذوا ، تفرجوها إلى العربية ، نقبوا إليهم ولم يتقبلوها هم إليها ، فتوصلت أركانها بهم ، ورسحت وتأنست . وبعد هنا ما ذكرناه في صفحات قديمة سابقة من أن المسلمين كانوا - قبل الترجمة - قد أقاموا قاعدة للتفكير العلمي من ذاتهم ، من داخل دينهم ومن لغتهم ، فاستبحرت لديهم علوم التفسير والحديث والسير والمعازي والأخبار والأساطير والخرج والتعديل والفقه ، وعموم الرواية والشعر واللغة . وكان كل ذلك من فكرهم وبلغتهم ، فنشأ لهم منهجهم في التفكير والبحث العلمي ، فأهلتهم علومهم ولغتهم ومنهجهم للتصدي لعلوم غيرهم وترجمتها ، حتى إذا صارت جزءاً من فكرهم صحت ما كان فيها من خطأ ، واستدركوا ما كان فيها من نقص ، ثم أخذوا يصورون على غرارها شيئاً آخر ، ثم صاروا يبدعون ويصنعون : في مفردات العلوم ، بل في المنهج العلمي نفسه ، بالتحرر من المنهج اليوناني القائم على وضع انكبيات ثم الاستنباط منها ، إلى الاستقراء والتجربة . وهذا هو الذي أحدثه أوروبا ، ثم وصفه ووضع « روجر بيكون » - وقد ثبت حديثاً أنه كان على اطلاع واضح على علوم المسلمين وكتبهم - فنسب إليه هذا المنهج ، دون أصحابه الحقيقيين وهم العلماء المسلمون .

كان كل ذلك باللغة العربية ، أجيالاً متعاقبة وعصوراً متلاحقة ، حتى فيها سمّوه ظلياً بعصور الانحطاط أو التحلف وحين بدأت الصحوة الحديثة في مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي في عهد محمد علي ، ثم في لبنان في مطلع النصف الثاني من ذلك القرن ، كانت اللغة العربية هي لغة التدريس العلوم الحديثة في جميع مراحلها ، وبدأ تأليف الكتب العلمية في هذه الموضوعات ، والترجمة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية ، قام بها رفاة رافع الطهطاوي ومعه وبعد جماعة نهضت بالعبء في مصر ، وقام بها الدكتور كريستوس فان ديك ومعه جماعة في بيروت في الكلية الأمريكية . وصدرت عشرات الكتب ، بل مئاتها ، في مختلف المعارف العلمية الحديثة للطلبة وللمتخصصين . ولم يقل أحد حينئذ يعجز اللغة العربية عن أن تكون لغة التدريس في جميع موانئ وفي جميع مراحلها . ثم احتل الإنجليز مصر وأخذوا يجعلون لغتهم لغة التدريس حتى في المدارس الثانوية . وفي عام الاحتلال الإنجليزي لمصر تعيرت لغة التدريس في كلية بيروت الأميركية (الجامعة فيها بعد) إلى اللغة الإنجليزية

والإسلامي مصدراً للإلهام وموتلاً للرمز ، واتخذ بعض من روائع لتراث العلي ، وبخاصة اليوناني والمصري القديم والسابل والميسقي ، مرتعاً خياله ، وتبعينا يستقى منه . وكانت اللغة العربية في أكثر المقالات والكتب المتخصصة ، وفي المسرحيات الشعرية والشعرية والروايات والقصص ، تنهر من أقلام الكتاب انهماراً لا يعوقه عجز فيها ، ولا يحرقه تخلف منها عن ركب الحياة والحداثة وما يستجد فيها من أفكار ومعان واتجاهات ومذاهب . ولو شئت لسئنا عشرات الكتب من مختلف بلادنا العربية ، ومئات من نتائجهم ، ولكن الأمر أوضح من أن نحتاج معه إلى ضرب الأمثلة . وقد وصل بعض هؤلاء الكتاب من التوعين : كتاب المقالات والكتب المتخصصة ، والأدباء في المسرحيات الشعرية والشعرية والروايات والقصص ، إلى أسلوب رفيع متميز ، يدل عليهم فيعرف بهم ويعرفون به ، وإلى طريقة في التنويع والعرض والمحاكمة العقلية والحوار ، خاصة بهم ، لا يكاد القارئ يحيطهم من خلالها ، وإلى تزاوج بين اللغة والفكرة ، وذخيرة لفظية وأسلوبية يكاد يفرد بها كاتب بعينه فلا يحتل بغيره ، فاستبحرت اللغة في هذه الميادين واستعاضت ، وامتلات حياة ونشاطاً وقدرة على التعلقل في أمثلق أدق الأشياء وأحصاف .

ولم نغف الكتابة باللغة العربية في هذه الميادين شيئاً كون متبعة هؤلاء المفكرين والمصلحين والأدباء للمعكر العالمي ، والاطلاع على أحدث ما يجد فيه ، إنما يحدق اللغات الأجنبية - إذ سرعان ما يترجم مثل هذا المعكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي بين اللغات الأجنبية - وإنما بما يترجم منه إلى اللغة العربية . وكذلك لم نغف كتابة هذا المعكر باللغة العربية حائلاً دون سرعة اطلاع من له هاية بالاطلاع عليه من غير العرب ، وبخاصة في معاهد ومراكز وأوساط معينة ، مهمتها الأساسية مثل هذه المتابعة . ولذلك لم يقل أحد إن علينا أن نكتب فكرنا السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، بالإنجليزية أو الفرنسية ، من أجل أن نكون قادرين على متابعة المعكر الأوربي والأمريكي في هذه الميادين حتى لا نتعزل عنه ، أو من أجل أن يصل فكرنا إلى تلك الأمم ، أو من له هاية به من أفرادها ومجموعاتها . إن كلا الأمرين واقع حقا مع كتابتنا باللغة العربية . وهكذا تأصل فيها المعكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتعبير عنه بلغتنا ، وإن كانت العوائق - من غير اللغة - قد وقفت أمام انطلاقه وازدهاره وشبوحه على الوجه الذي نراه عند أمم أخرى ليس أمام فكرها مثل هذه العوائق .

وأما المسرب الثاني فمتشعب متعدد الميادين . وحسبنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه الميادين إشارات عامة ، كشأننا في المسرب الأول .

وأول ما نغف عنه هو التعليم . والحديث عن همومه حديث

ولا التلمّاز ولا التعليم ، فقد تولّاهما في بداياتها من كانوا أئمة في البيان والمكر وسعة الثقافة والمعرفة العلمية ، وكانت بعض تلك الصحف والمجلات مدارس تعلّمت منها الأجيال . وظهرت في الإذاعتين المرئية والمسموعة أعمال أدبية فكرية - متلّفة أو مبدّعة - تدعو إلى الإعجاب وإلى الاستكثار من أمثاله . وللصحافة والإذاعة والتلمّاز أماليها في الكتابة ، وهي تقتضي - في كثير من الأحيان - الإيجاز وسرعة البصيرة والحركة ، كما تفرض على بعض كتابها المحترفين من أصحاب الأعمدة اليومية والصفحات الأسبوعية غزارة النتاج . ونحن لا نجادل هنا في شيء من ذلك ، ولكنه شيء يختلف عن الأخطاء النوعية والأسلوبية والإملائية ، وعن الركائز وصعف التحصيل الثقافي العام ، والانتقاع عن التراث ، والانفصال بين العبارات والمصامير بحيث تكاد تتصانع وتهاوى في مساقط متاعلة لا يلمّ شتاها جامع ، فتعصّب معيها عن من يحاول فهمها . يضاف إلى ذلك فساد بطق الحروف وإحراجها من غير محارجها الصحبحة ، فيها يُفرض علينا وعلى أولادنا سماعه في عقر بيوتنا ، فيشيع بين الناشئة ، ويصبح مدرسة ثانية لا تكاد تقل سوءا وإفسادا عن المدرسة الأولى .

ونجا من هؤلاء من لا يزال - على قلته - هو مفقود آماله ، في عمل ثقافته ، وسعة تحصيله ، وصفاء ديباجته ، ونزقه خطا ما استطاع . وثورة هذا النقص - المقتدر المجيد - عن جبهه أجمع من ثورتنا عليه ؛ لأنّ الجليل بهم يقتدون ، وعن حطهم بسيرهم ، ولا يستطيعون رميهم بتهمة التحيّف ولاقتصار على العناية بالألفاظ وأعمال نبض الحياة الحديثة . وأشهد أن من بين هذا الرد الراعي والمثاء الطامس جواهر كريمة ، تمثّل تطوّر العصر أكرم تمثيل ، وتحافظ على الأصل من التقاليد اللغوية والأدبية والفكرية بأنقى أسلوب وأجدره بالبقاء .

وهكذا استطاعت اللغة العربية أن تفي بمطالبات الصحافة والإذاعة والتلفاز ، وأن تستجيب لتطورها ، وتساهل أساليبها ، وتمشي مع متطلباتها الفنية . وهي لا تزال قادرة على ذلك في كل مرحلة جديدة وتطوّر حديث ، بدليل ما براه من قدرة بعض الذين يتولون مقاليد الكتابة فيها ولها ، على قلة هؤلاء المقتدرين المجيدين وكثرة الصعفاء الميسئين ، الذين أصبحوا دليلا يُتخج به على كل منصفه تُرمى بها اللغة العربية ، وهي في الحقيقة منها براء .

وكنا نريد الاقتصار على الحديث عن سرعة انتشار التعليم وأثاره في إصعاف تعليم العربية ، لأنه لم يواكبه إعداد كاف لمعلمين معتدلين يسايرون هذا الانتشار في سرعته . وكما نريد الفصل بين هذا الأمر وبين وسائل الإعلام من صحافة وسفارة وإذاعة ، ولكن الحديث عن الأمرين تداحل بعضا ، لأنها بطبيعتها بعض أحدهما إلى الثاني ، فاستعينا بهذا الإيجاز الجامع لها عن التفصيل المفرق بينها .

وشاعت الأحاديث عن ضعف اللغة العربية ، وعجزها عن مسايرة ركب الحضارة والاستجابة لمطالبات العصر ؛ وكذلك شاعت الأحاديث عن اللغة العامية وقدرتها على الوفاء بما لا تقدر عليه اللغة المصيحية ، وعن الحرف العربي وتغييره واستعمال حروف اللاتينية ، وألقيت في ذلك المحاضرات ، وبشرت لمقالات ، وألفت الكتب ، فانتشرت الليلة ، واستقرت هذه الدعوة في نفوس كثيرين . فانهزمت تلك النفوس وحارت أعراسهم ، وصار التدريس في جميع المراحل باللهجات العامية ، واستقرّ تدريس العلوم البحتة والتطبيقية في الجامعات بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية ، على أنها اللغتان القادرتان على ذلك . وكلّما تصاعد استعمال العربية في التدريس - وبخاصة في المواد العلمية - زادت عزلة ، لأن حياة اللغة في استعمالها . وكان تدريس الحقوق في مصر بالفرنسية ، وقام تدريسه بالعربية فربما لا يتقنون بقدر هذه اللغة على التطور والتعبير الدقيق وإن الباس الآن - بعد أن استقرّ تدريس الحقوق بالجامعات العربية المشرقية باللغة العربية - لمعجبون من تلك الدعاوى التي أثبتت النعرة بطلانها .

وانتشر التعليم ونماظم أمره . وتكاثر عدد التلاميذ والمدارس ، ولم يكن من المستطاع إعداد مدرّسي اللغة العربية 7 والحديث هنا عنها وحدها - الإعداد الذي كان ممكنا والتعليم محدود . فتولى التدريس من لم يكن قادرا عليه ، بل من لم يكن عارفا بلغة فكيف يعرف غيره بها ، وتعلم هؤلاء من صابروا بعدهم معلمين للعربية فكانوا أقل منهم اقتدارا ومعرفة ، وتسلسلت أجيال ، كل حنفة أصعب من التي سبقتها . ومن هؤلاء من أصبحوا مفتشين وموجهين للغة العربية في وزارات التربية ، فقرروا جميعا من المناهج ووضعوا من الكتب ما كان يردّد مع الأيام سوءا وضعها وحلّوا من كل ما تشأ عليه أجيال الأمة من تراثها وآداب لغتها وعلومها . وكان أكثر ذلك بحجة التيسير على الأطفال والتلاميذ ، ومراعاة أساليب التوجيه النفسي وهرق التعليم ، فصاعف ضعف المعلمين والمناهج والكتب مع انتشار تعليم اللغة العربية نصها بالعامية - فضلا عن سائر العلوم - وما استقرّ في النفوس من استهانة بهذه اللغة وبقدرة التي العدمية - فصاعف كل ذلك على الوصول بهذه اللغة إلى ما وصلت إليه ، حتى في أقسام التخصص بها في الجامعات . ولولا أن الأمر يعرفه كل من اتصل به من قريب أو من بعيد ، لأصناف في بيانه . وكان لا بد أن يكون للأمة صحف ، وأن يكون لها إذاعة وتنصير ، وأن يكون لها كتاب وأدباء وشعراء . وليس في الساحة غير هؤلاء الذين تعلموا العربية - وربما كان التعبير الصحيح الذين لم يتعلموا العربية - في المدارس والجامعات على النحو الذي أسندناه ، فأخذوا يزحفون رجما وثيدا في بداية الأمر ، كلما خلا مكان كان يشغله من خندق العربية وفكرها حقاً ، ثم صار لرحف الوثيد هجوما سريما خاطما حتى أصبحوا هم مفكري الأمة وادعاه . وليس العيب عيب الصحافة ولا الإذاعة

الأولى بكلليات العلوم في مصر حقبة قصيرة ، مادة حصبة للتأمل والاستمادة ، ومراجعة المواقف ، ومعرفة مظاهر القوة والضعف وأسبابها ، لاستكمال مظاهر القوة وتلاقي أسباب الضعف .



بقى من قصايا العصر ، القصايا الأدبية والعلمية وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات . وهذه القصايا دائما هي مشكلة المشكلات ، التي يكثر فيها الكلام ويشند النزاع . والقول الواضح فيها أنه لا يجوز لأحد أن يتجبر على الأدباء والعلماء ، وأن يحول بينهم وبين استحداث تجارب جديدة وألوان من الإبداع لم تكن معروفة قديمهم ، على أن يظل ذلك كله تطورا من الداخل ، متمشيا مع طبيعة لغة الأمة وأصولها ، وأن يظل موصول الخلفات في سلسلة واحدة ، مهما اختلف كل حلقة عن الأخرى . ولكن هذا القول الواضح الذي لا يكاد يختلف عليه أحد حين يلقى مثل هذا الإلقاء العام ، هو أنه الذي يفتح أبوابا واسعة للخلاف حين تبدأ بتفصيل ما فيه من عموم . ويبدو أن الأمر - في أيامنا هذه - ليس أمر قديم وجديد ، ولا أمر اتباع وإبداع ، بقدر ما هو أمر معرفة أو جهل باللغة التي هي أداة الكاتب الصالح من شاعر أو ماثر ، وبقدر ما هو أمر اتصال بروح هذه الأمة أو انفصال عنه ، ومعاشة لثقافتها وشخصيتها الثقافية أو اغتراب عنها وتكبر لها .

ولقد أساء أكثر الذين استسهلوا مطية الكتابة الحديثة ، إلى روح التجديد والإبداع ومعنى الحدأة . وقد حاول بعض المجيدين المبدعين حقا من المحدثين أن يصححوا الأخطاء ، ويقوموا الأعوجاج ، ويسدحوا الانحط ، ولكن الأمور كانت قد أعلنت من أيديهم . وكتب في ذلك : نارك الملائكة ، وصالح عبد الصبور رحمه الله تعالى ، ومحمود درويش ، وأضرابهم ، عن تفاوت ما بينهم ، واختلاف بعض مآجبهم .

ولقد تجنبت في هذه المقالة ذكر الأسماء ، والاستشهاد بأقوال منسوبة إلى أصحابها . ولكني لا أرى لنفسي مندوحة - وأسا أفتر من اختتام مقالي - من أن أستشهد بأحد ما أظنعت عليه من أحكام نقدية لمحمود درويش ، وأكثر ما أظنعت عليه له جدير بالانسان والاستشهاد . قال :

« إن الشعر العربي الحديث كحركة جديدة ، هو شعر تجريبي حتى الآن ، وبالتالي فإنه قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاعتراض عن الناس إحدى السمات السارزة في العلاقة بين الشعر والناس . فإنا أرى أن الشعر العربي الحديث ليست له صواب ، وليس هناك نقد حقيقي يواكب هذه الحركة ، والحركة « سائنة » بدون أي ضوابط . وأصبح عمرها الآن حوالى نصف قرن . وقد آن الأول لكي نتج ما قدما وضوابطها . فأحد مثالا على ذلك اندلاع ظاهرة قصيدة النثر . وكأن قصيدة النثر هي الشعر الوحيد الحقيقي ، وكأن الوزن وإيقاع الأدوات الدعوية هي

والحديث عن لغة التدريس للمواد العلمية في الجامعات لا بد أن يفردنا بالضرورة إلى الحديث عن « المصطلحات العلمية » ، وقد كثر الخط بين الأمرين وشاع حتى بين الخاصة ، فأصبحت قضية المصطلحات حجة على العربية ، ومطعنا في قدرتها على أن تكون لغة تدريس العلوم ولغة البحث العلمي . ولا بد من الفصل بين الأمرين فصلا قاطعا ، إذ إن قضية المصطلحات ليست قضية لغوية بقدر ما هي قضية علمية حصارية . فالأمة التي تخترع وتصنع من حقها أن تصنع الاسم الذي تختاره لمخترعاتها ومخترعاتها . وتستورد الأمم الأخرى الأشياء بأسمائها . ولا ضير على الأمة المستوردة في ذلك . وإن كان لا بد من ضير فهو في أن نقل الأمة أن تكون مستوردة للمصنوعات والمخترعات ، وتستكين لذلك ، ثم تورد على أسمائها ليس غير ، فتريد هنا أن تكون مخترعة صانعة للألفاظ دون حقائق الأشياء .

وقد أخذ المسلمون المصطلحات العلمية وألفاظ الحصارية في بدايات عصور الترجمة من اليونانية والفارسية والهندية ، كما كانت في تلك اللغات ، مع تعديل يسير يجعلها أكثر تساقا مع طبيعة اللفظ العربي . ولم يجد المسلمون حصارية على أنفسهم من جراء ذلك في دينهم أو دنياهم . ثم صاروا هم صانعين لتلك العلوم ، مخترعين لها ، ومستحدثين لظواهر جديدة من الحضارة ، فكان من الطبيعي أن يطلقوا على كل ذلك الألفاظ العربية ، كما كان من الطبيعي أن يأخذ غيرهم عنهم هذه العلوم والمخترعات مع أسمائها العربية . ولا تزال هذه الألفاظ العربية منتشرة في اللغات الأجنبية ، سائرة ومسترة . وكذلك لا تزال المصطلحات العلمية اليونانية والهندية والفارسية ماثرة في كتب تراثنا العلمي ، شاهدة على صحة هذه الظاهرة ، وصديق ما دها إليه : فلا يجوز إذن أن نخدع أنفسنا ونعترك في غير معتزك

وكل هذا شيء يختلف عن استعمال اللغة العربية في قاعات الدراسة للشرح والتوضيح وتوصيل الأفكار والمناقشات . ومع ذلك فقد بشرت الجامعات والأساندة والمخرجون أعدادا من هذه المصطلحات باللغة العربية ، ووضعت لها معاجم ، خاصة بكل علم وحده ، وعامة تجمع ما صدر منها في العلوم كلها حتى حقبة محدثة . ويظل ما لم توضع له مقابلات عربية أكثر مما وصفت له تلك المقابلات ، وتزداد هذه الكثرة مع الأيام بسبب وضع مصطلحات أجنبية جديدة في كل يوم . وأكثر تلك المقابلات العربية حبيسة المعاجم ، تكاد تموت لأنها لا تستعمل . ولو كانت لغة التدريس هي العربية - على الوجه الذي وصفتها - لشاعت هذه المصطلحات العربية - أو لشاع بعضها - عند الشرح والمناقشات ، وفي الكتب والبحوث والمقالات ، ولجهر ذلك على يد مريد من الجهد في وضع المقابلات العربية . ولما في التجربة الجامعية السودة ، وفي تجربة التدريس بالعربية في السنوات

« فالدغة العربية » فيها مرى قد وفت بالأمانة وأقت الرسالة ، واستجابات لـ « قصايا الحداثة » على اختلاف أنواع هذه القصايا . وربما كانت أكثر اللغات قدرة على ذلك حين يتعمدها أنتؤها ويحيون بها فتحيا بهم . أما حين يحاول غير العدرس أن يمتطى الجواد الأصيل ، فيتأى عليه ، ولا يمكنه من سرجه ولا عنانه ، ثم يقذف به ، فإن الجواد لا يوصف حينئذ بأنه صعب المراس ، ولا يقع اللوم عليه ، وإنما على المدعى المتكلف مالا يحسن .

نوع من السلفية أو الرجعية . أنا لا أعتقد ذلك ، إذا كانت أدوات الشاعر هي اللغة فعليه أن يتقن لغته . ونحن نرى ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث : « الركاقة » ، ومصدرها عملاً هو سهولة الشر وعدم وجود ضوابط ، واحتلاط « الحابل بسابل » في دهر القارئ المعادى الذي لا يستطيع في أحيان كثيرة أن يميز بين العث والسم من الشعر الآن . . إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند عالية الشعراء ، وكان الفصيلة العربية الحديثة بمئات تجلياتها هي قصيدة كتبها شاعر واحد^(١) .

(١) جريدة الشرق الأوسط ، بتاريخ ٢٦/٢/١٩٨٤ م ، من مقابلة معه

اللغة العربية والحدائث

تتمة حسابات

إذا ورد لفظ الحدائث في سياق نص من نصوص التاريخ فهم المرء من هذا اللفظ معنى مرتبطا بحركة الزمن من الماضي البعيد إلى ماض قريب أو إلى الزمن الحاضر ؛ ذلك بأن التاريخ نفسه لا يخلو له عن مفهوم الزمن ، بل إنه ليحد من حيث طابعه العام تنابعا زمنيا Chronology أو ربطا للأحداث بتتابع الزمن . وإذا كان البحث التاريخي ينصب في كثير من الحالات على فترة معينة أو زمن معين ، فإن آخر هذه الفترة أو ذلك الزمن يعد حديثا بالنسبة لأولاه أو لما سبقه من أحداث هذا العصر نفسه . ومعنى ذلك أن الحدائث في التاريخ سببية لا مطلقة . وآية ذلك أن المؤرخين يتكلمون عن آخر العصور المعروفة تحت عنوان «الدولة الحديثة» ؛ وهي بحسب التعبير المطلقة أقدم من حصاره الإغريق وما جاء بعدها من حضارات . ولو أننا ارتصبنا هذا المفهوم التاريخي في أحوال عامة العرب والعالم الثالث بصورة عامة لوحدنا الحدائث بلبية نسأل الله أن يفقدنا منها ، وأن يرد إلينا مجد محيا الذي عصفت به السنون والأيام .

وإذا ورد لفظ الحدائث نفسه في نص من نصوص الإصلاح الاجتماعي فإنه سيكون الصق بفكرة «التغيير» منه بمفهوم الزمن ؛ ذلك بأن الإصلاح الاجتماعي قد يتم بالتطور وقد يتم بالعنف ؛ فإذا تم بالتطور أصبح «التغيير» به أوضح من «الزمن» ، وإذا تم بالعنف فإن العنف وحده لا يضمن أن يفتح الطريق أمام التغيير الذي لا يتم فجأة كما تم العنف ، وإنما يمتد على الأيام ، حتى في أكثر الثورات سرعاً على سرعة لإنجاز . وإذا صبح أن ينسب العنف أو تنسب القرارات الرسمية إلى لحظة معينة فإن التطور الاجتماعي الذي يبدأ بسبب هذه العوامل يخضع لتغير النفوس الإنسانية أكثر مما يخضع لمفاجآت الأمور المادية . ومن هنا ترتبط الحدائث في عرف المصلحين الاجتماعيين بالتغيير . وحسبنا أن الفرنسيين يعدون ثورتهم صانعة المجتمع الحديث ، وأن نابليون في نظرهم جزء من المجتمع الفرنسي القائم ؛ كما أن جورج واشنطن هو بطل المجتمع الأمريكي ، مثله مثل إبراهيم لنكولن .

من يطلق لفظ الحدائث على أي واحد من هذه الأشياء يحمل في طيه معنى الابتكار . فالذي يتكلم عن القصيدة الحديثة لابد أن يحمل اللفظ ظلالاً من الشكل الشعري المبتكر ، الذي لم يكن مقبولا منذ عهد من السنين ، والذي يحمل في طيه قدراً من الترخيص في القافية وفي التوازن (إن لم يكن في الوزن) ، وفي مقدار المناسبة

أما في عرف المتحيزين من الصائين والباحثين ورجال الصناعة وبحوهم فربما كانت الحدائث مرتبطة بالابتكار ، سواء أكان الابتكار مذهبا فنيا أم عملا في حدود هذا المذهب ، وسواء أكان مبهجا علميا أم بحثا في حدود هذا المنهج ، وسواء أكان إنتاجا مستحدثا أم سلعة من نوع هذا الإنتاج . فاللغني الذي يعصده

والمفردات وطرق التركيب وأنماط الجمل ما دعانا إلى أن نتكلم في الوقت الحاضر عن «الفصحى الحديثة». لقد احتضت «الضاد» العربية التي وصفها سيويه في كل المجتمعات العربية المعاصرة، وحل محلها صوت الدال المفتحة في مصر والشام، وحلت محلها الظاء في المجتمعات العربية الأخرى. وكذلك اختفت الظاء التي قال سيويه إنها لو رقت لصارت دالاً، كما أن الدال إذا فحمت كانت النتيجة ظاء. واختفت لدى المصريين والسوريين الأصوات الأستانية الثلاثة (ث، ذ، ظ)، وحلت محلها السين والياء، ثم الدال والزاي، ثم زاي مضخمة على الترتيب، فأصبحنا نتكلم عن الوزن الثقيل (بالياء)، والولد السقيل (بالسين)، وعن (دكر) ضد أنثى، و(زكى) فعل ماضى بمعنى تذكر أو تورد في كلامه ذكر شيء ما؛ وقد نتكلم عن (السلام) بالعامية ونسمى أحد الشوارع بالقاهرة (نور الزلام) بتفخيم الزاي. والملاحظ في كل ذلك أن النطق بالصوت الشديد يحمل في طيه التزاماً بالنطق العامي، وأن الصوت الرخو يشير إلى نزوع إلى النطق الفصحى.

هذا من حيث ما أصاب الفصحى من تطور صوتي على ألسنة العرب. أما في حقل المفردات فما أكثر ما طرأ عليها من ألفاظ الحضارة والمصطلحات، سواء أكان ذلك بواسطة الأرنجاء أم الاشتقاق أم التعريب. وما أكثر ما مات من ألفاظ كانت سارية في الاستعمال في القرون الأولى وحسبك أن تنظر في أي معجم من معاجم اللغة العربية لترى حشود الألفاظ التي بطل استعمالها، والألفاظ الأخرى التي لحفها التطور في دلالاتها فلم تعد تؤدي من المعاني ما كان يقصد بها في العصور الخالية. كل ذلك إذن لا يدعى لسواحة من هذه المفردات أنها من قبيل الغريب أو الخوش أو المهجور، ودون أن تبطل بقرار أو حكم شرعي؛ كالذي صدر بالنسبة لكلمات أخرى أبطلها القرآن بقوله: «وما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب» (المائدة ١٠٣).

أما من حيث التراكيب فافقأ أي واحدة من الصحف العربية وشري المضارع يدل على الماضي ويقترب بطرف زمان بعيد المضي، فيقال مثلاً «الزعيم الفلاني يصل أمس فجأة إلى القاهرة ويجري محادثات مع المسئولين المصريين». وتستجد الكاب المشهورة التي لا تفيد تشبيهاً ولا تعليلاً عند قول بعضهم «أب كاستاذ لمادة كذا أرى كذا». وتستجد أيضاً عوداً للضمير على متأخر في قول بعضهم «في عرضه للموضع الفلاني قال فلان كذا وكذا»؛ أو إخراجاً للمعمل عن تعديته أو لزومه إذ يقال: «التقى فلان فلاناً». فإذا تأملنا وصف الفصحى بالحداثة من فاعلي الصق بالتغيير منه بمفهوم الزمن؛ أي أن تغير اللغة، أو التغيير الذي خصصت له اللغة، هو من قبيل التعبير الاجتماعي؛ لأنه تطور تدريجي لا يعطى إليه الملاحظون إلا بعد وقوعه عملاً ومن هنا يصعب الربط بينه وبين زحف الزمن؛ فهو بمصطلح دي

المعجمية بين المفردات، والحرارة التحوية على طرق التركيب. ولدى بصف بحثاً بالحداثة يعلب أن يقصد بهذا الوصف أن البحث قد تم في حدود منهج حديث، لو أنه ابتكر لنفسه منهجاً لم يكن معروفاً من قبل. والسلعة الحديثة عند إطلاقها يقصد بها السلعة التي لم تكن معروفة أو معروضة للبيع منذ وقت قريب؛ ومن ثم فهي ابتكار لم يكن معروفاً قبل ذلك الوقت القريب.

أما الحداثة في عرف رجال الدين فلا مكان لها في العقائد ولا في العبادات؛ فهذا احتلال لا يقبل فيها إحداث أي شيء إلا مع وصف صاحب الحديث بالمروق والمخروج من رتبة الدين. ولكن الأمر في المعاملات يختلف إلى حد ما؛ وربما قبل الأمر الحديث تحت عنوان «البدعة». غير أننا إذا عرفنا أن كل محدثة بدعة، فلا بد أن نعرف أيضاً أن كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار، وإن دافع بعض الفقهاء عما سموه «البدعة الحسنة» التي تدعو إليها «المصلحة»؛ لأن «المصالح المرسلة» مصدر من مصادر التشريع في بعض المذاهب.

أما في حقل العادات والتقاليد فإن الحداثة مستهجنة كما كانت في حقل الدين. ولكن هذا الحقل بفضل أن يعطى للبدع أسماً آخر، تبدل فيه العين من دال «التقليد» فتصبح الكلمة «انتقال»؛ والمعنى هنا مرتبط بالفراية أكثر مما يرتبط بمفهوم الزمن، ويتضح ذلك بصفة خاصة في الأزياء وطرق السلوك الفردي الذي لا يمس الآخرين من أبناء المجتمع. كإطالة الشعر، وحل جهاز الراديو في أثناء المشي، واستعمال المكشكش الطريق وحلم جرا.

إذا تأملنا ذلك عرفنا أن مفهوم الحداثة ليس مفهوماً متجانساً في المجالات المختلفة من النشاط الإنساني، بل يختلف من مجال إلى مجال ويتسم بالنسبية في معظم الحالات. وقد عرفنا أن معنى الحداثة في حقل البحث هو الابتكار. ولكن البحث بخصوصه شيء، والعلم في معناه العام شيء آخر. وبينما هنا أن نعرف ما الذي يتبادر إلى الذهن عندما نسمع عبارة «العلم الحديث». لاشك أن بعض ما يصدق عليه هذا الاصطلاح يقع في عداد التراث؛ فهو حديث بمعنى أنه لا ينتمي إلى القرون الماضية، وأنه ربما كانت بدايته في نهاية القرن التاسع عشر أو في العقود الأولى من القرن العشرين، إن لم تكن أحدث من ذلك في الرمز. فالحداثة هنا تليق مرتبطة بالمنهج العلمي الموضوعي الذي ساد في حقل العلوم الطبيعية أولاً، ثم اتسع بعد ذلك للعلوم الاجتماعية؛ أي أن الحديث في العلم هو المنهج والاكتشاف.

فأين تقع الحداثة من اللغة العربية؟ أتقع في نطاق الزمن، أم التعبير، أم الابتكار، أم البدعة، أم التغيير، أم المنهج والاكتشاف؟ الملاحظ أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر. ولقد تطورت اللغة العربية الفصحى منذ عصر النخبة الأوائل، إذ كانت صورتها على الهيئة التي نحددتها كتب النحو وفقه اللغة والمعاجم، فوقع لهذه الصورة من التحول في الأصوات

سومير وتعاقبي Diachronique ولكنه ليس وتاريخيا Histori- que بالمعنى المؤلف .

هذا أحد المعاني الممكنة للحدثاء حين نمقد نسبة بينهما وبين اللغة العربية ولكن هناك معان أخرى يمكن أن تكون هذه النسبة ، أوصحها أن نرى الحدثاء مرتبطة بمنهج النظر في اللغة في عمومها . وفي الحق إننا كثيرا ما تقع على عبارة والمنهج الحديث تبدو العبارة غامضة أو ملبسة ، فلو سألت سامعها عما فهم منها لم يستطع أن يعطيك جوابا صحيحا ؛ بل إنك لو وجهت هذا الاستفهام إلى قائلها فربما لمحت منه بعض التردد قبل أن يستجمع قوته ، ويشهد ذاكرته ، ويملك بالجواب الذي أسعفته به القوة والذاكرة ؛ بل قد يعجز أمام تعدد المناهج الحديثة أن يختار واحدا منها بعينه ليجعله المقصود من عبارة والمنهج الحديث . ذلك أن ما نسميه تجوزا بالمنهج الحديث هو في الواقع مناهج متعددة ، تختلف نظرة كل منها إلى المادة اللغوية عن نظرة المنهج الآخر . وهي متشعبة الأصول متنوعة العايات . فلقد كان علم اللغة الحديث عند نشأته حالصا لوحدة النظر التاريخية ، يقوم على المقارنة بين اللغات ، حتى إذا استقام له بعد المقارنة أن ينشئ من اللغات الإنسانية مجموعات متباينة ، لكل مجموعة منها أصل افتراضي مجرد يسمى اللغة الأم . تحول هذا العلم على أيدي النحاة المتبان إلى اتجاه تاريخي ، يرتبط بفراى اللغات . حتى ظهر العالم السويدي نوردناند دي سومير فرأى اللغة نظاما ثابتا وبية متكاملة ، لا يمكن توصفها إلا بزمج ثباتها على حالة واحدة ، وأن التاريخ لها لابد أن يكون رسدا لمراسل متوالية ، كل مرحلة منها تعد مرحلة نظام ثاب . ومن فكرة النظام هذه نشأت دراسة اللغة دراسة وصفية تصنيفية ، تبدأ بإنشاء النظام الصوتي للغة . ومن هنا أصبح من المفصل أن يتجه المدرس إلى اللغات الحية المجموعة ، لا إلى اللغات القديمة ذوات ، لأدب المسجلة في الكتب .

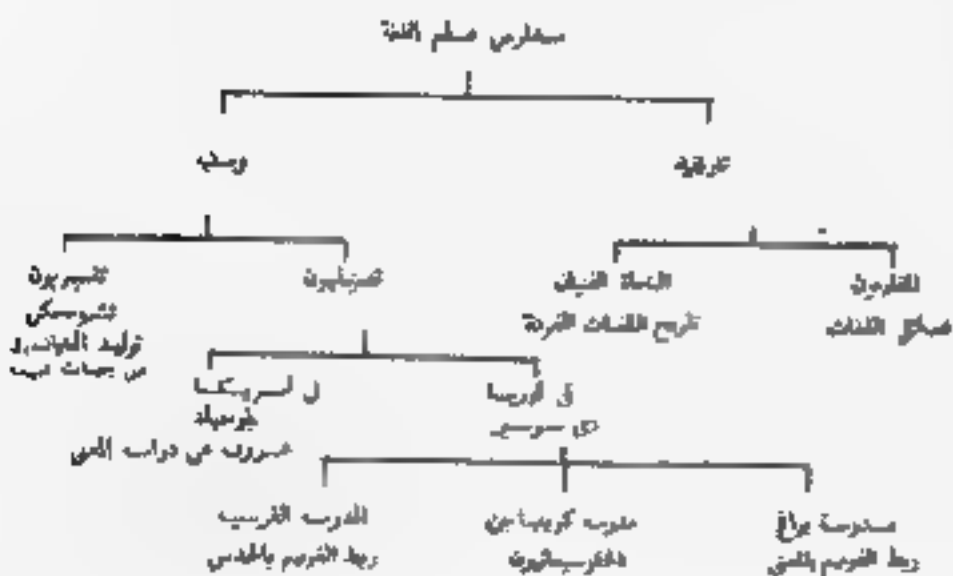
ولقد كانت أفكار دي سومير سببا في نشأة عدد من المدارس اللغوية ذوات المناهج المختلفة ، كمدرسة براغ ، ومدرسة كوبنهاجن ، والمدرسة الفرنسية . وكانت بداية الدراسات الأوربية في ظل لعات قديمة لها آداب مشهورة مدروسة دراسة واسعة وعميقة .

أم في أمريكا فقد ارتبطت البداية برغبة الحكومة الأمريكية في معرفة لعات القائل الحديثة لتيسير التعامل معها ، فسحرت لذلك هندا من الباحثين في الأنثروبولوجيا ، الذين بدأوا البحث في هذه اللغة من نقطة الصفر ، إذ لم يكونوا على معرفة بهذه اللغات . ومن هنا ارتبطت دراستهم بالبحث في المبني دون الخوض في المعنى ، بل إنهم رأوا المعنى إقليبا غير قابل للاستكشاف على الطريقة الأوربية ، فجعلوا معنى كل عنصر تحليل هو موقعه من السياق ، ورأوا أن أفضل طريقة لفهم المعنى لك . أن تتم من خلاله وجهة النظر السلوكية ، أى طريقة الربط

بين الإثارة والاستجابة . وقد ركز الأمريكيون حياتهم في البداية في إنشاء النظم الصوتية لهذه اللغات ، في وقت كان الأوروبيون فيه لا يجمعون عن إحضار الدراسات النحوية والاجتماعية اللغوية للمنتج الحديث . وكان الأوروبيون على الطريقة النحوية القديمة - يجعلون أصوات الحروف وظائف للكلمات المفردة في السياق ، ولكن الأمريكيين - بعد بلومفيلد - لاحظوا أن بناء النحو على المفردات يفتح الباب على مصراعيه للبس ، فقالوا إن التحليل النحوي يجب أن يبنى على المكونات المباشرة لاجمعة وإذا كانت الكلمات هي أصغر ما يمكن إفراده عن السياق فإن المكونات المباشرة هي أكبر العناصر التحليلية مما دون الجملة وقد يكون المكون المباشر كلمة مفردة ، كما في ركبي جملة «صديقي قادم» ؛ وقد يكون أطول من ذلك ، نحو «صديقي الذي حدثك عن بالأمس ، قادم إلينا عسكيا بشئ» لا أعرفه في يده . فالمكونان في الحالتين هما الصديق وكل ما يرتبط به ، ولفظ «قادم» وكل ما يتعلق به أيضا .

ثم جاء العالم الأمريكي تشومسكى فاتهم كلا من الأوروبيين والأمريكيين على السواء بأهم أكثر عنابة بالتصنيف والوصف منهم بالدقة العلمية ، واقترح أن يبدأ التحليل اللغوي من أساس عقلاق مجرد ، سماه «البنية العميقة» . وهذه البنية العميقة غير صالحة للتعبير اللغوي ؛ لأنها لا تنطق ، وإن صلحت لدى البعض للرمز المطلق . وقال إن المهم ليس الوصف والتصنيف فقط ، وإنما ينبغي أن يكون للتحليل إلى جانبها «طاقة تفسيرية» تحدد لم تتحول بية عميقة معينة إلى واحدة بعينها من مجموعة البنيات السطحية الممكنة للتعبير عنها . ثم أكد تشومسكى أن اللبس ما يزال واردا على النحو المبني على المكونات المباشرة ، وأن طريقته التي جاء بها (وتسمى النحو التوليدي ، أو النحو التحويلي) هي بمفردها القادرة على الكشف عن اللبس وغير اللبس من البنيات السطحية ، وهل نسبة البنية السطحية إلى بنية عميقة بذاتها دون غيرها .

ولعل موقع كل مدرسة ذات منهج من أخواتها يتضح من التخطيط التالي :



صورة الأصل . وأصل الوضع ينسب إليه الصوت ، وتنسب إليه الكلمة ، وتنسب إليه الجملة . فلفظ « ينبغي » مثلا ، ينطق على صورة « ينبغي » ولكن تفسير ذلك أن الأصل هو الون ، ولكن النون لما سكنت وتلتها الياء خرجت من جرج الياء واحتضنت بفتها فأصبحت كاليم ، وذلك طلباً للحملة في التلق . وكذلك « قال » أصلها « قول » فلما تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلت الياً طلباً للحملة أيضاً . وكذلك « إذا الساء انشقت » أصلها « إذا انشقت الساء انشقت » لأن إذا انظرية لا تدخل إلا على الجملة الفعلية ، للتصريق بينها وبين إدا الفعلية ، فلما وقع بعدها الاسم المرفوع لم يعرب مبتداً ، وإنما جعل فاعلاً لفعل محذوف يفسره الفعل المذكور بعد الاسم المرفوع . ففى كل واحدة من هذه الحالات عدول عن الأصل وكل شرح جتا به معه رداً إلى الأصل المعدول عنه . وأما أصل القاعدة فمثاله « مبتداً معرفة » . وقد عبر ابن مالك عن هذه القاعدة بقوله : « ولا يجوز الابتداء بالكرة » ، ولكن هذه القاعدة الأصلية قاعدة أخرى فرعية مستثناة منها ، عبر عنها ابن مالك أيضاً بقوله : « ما لم تفد » . فإذا أفادت النكرة جار الابتداء بها ، وتلك قاعدة فرعية مستثناة من قاعدة أصلية .

إذا كان النحاة قد استعملوا الاستقراء الناقص في سبيل إنشائهم النحو العربى فإن الاستقراء الناقص لا يستقيم بغير الختمية . ومعنى ذلك أن الخفائق التى يستخرجها النحاة يستقراء المسموع قاصرة عن أن تصدق على غير المسموع ما لم ينطبق عليها مبدأ الختمية الذى يعممها على غير المسموع . وهكذا استعمل النحاة مبدأ الختمية تحت عنوان آخر هو « القياس » ، أو كما يسميه الأصوليون « قياس الشاهد على العائب » . ويتضح ذلك فى استعمال اسم « النحو » نفسه ، لأنه مأخوذ مما يروونه من قول على رضى الله عنه لأبي الأسود الدؤلى : « أتبع هذا النحو بما أبا الأسود » ، بل إن لفظ القياس يتردد كثيراً فى عبارة يقولها النحاة : « وعلى ذلك قس » .

ونجّ النحاة العرب منهج الوصفية التى يباهى بها المحدثون . وأوضح ما يكون ذلك فى نشاط النحاة الأولين الذين كان يغلب على ألسنتهم أن يقولوا : « العرب تقول كذا » ، بدلا من قول الآخرين يجب ويجوز . حقا إن ذلك كان أوضح فى اتجاه بعض الأولين منه فى اتجاه بعضهم الآخر ، فلقد كان أبو عمرو بن العلاء حريصا على هذا الطابع الوصفى عندما مثل عما يفعل بما خالفت فيه العرب قواعد النحاة فقال : « أعمل على الأكثر ، وأسى ما عداه لعات » . كان ذلك منه فى وقت كان فيه عبد الله بن أبى إسحق يطعن على العرب ، أى يخطئ ، الفصحاء منهم إذا خالفوا عما استخرجوه النحاة من القواعد . ومع ذلك فإن استخراج القواعد نفسه كان عملا وصفيا ، سواء من هذا النحوى أو من ذاك ، لأنه كان تلخيصا للعلاقات النحوية القائمة بين المفردات فى الحمل . وإنا ل نجد حتى فى وقتنا هذا فى

يتضح من هذا أن نسبة الحداثة إلى المنهج نسبة ذات أبعاد زمنية مختلفة ، ولكنها ترتبط ارتباطا محكما بفكرة المتغير . لما إذا وصفا بالحداثة منهجا من مناهج البحث فى اللغة العربية فإننا يمكن أن نصير إلى هذا الإيضاح إيضاحا آخر يتصل بطبيعة المنهج العربى التقليدى ذلك بأن مناهج اللغويين العرب من السلف تحمل فى طيها الاستقراء ، والتصنيف ، والتجريد ، والاحتمية ، والوصفية ، وربط الصوت بالمعنى ، والمقارنة ، والتأريخ ، والمياريية ، والتفسير ، وتحقيق صدق النتائج ، وغير ذلك من اتجاهات المناهج ، على نحو ما سنوضحه فى الفقرات التالية بإذن الله .

لقد اعتمد النحاة على الاستقراء الناقص ، وهو عماد المنهج العلمى بالنسبة للعلم المصبوط . واعتمد فقهاء اللغة ، والمجتمعون منهم بصورة خاصة ، على الاستقراء التام حسبا لتطبيع طبيعة موضوعهم ؛ لأن موضوعهم يدور حول مفردات اللغة ، على حين يدور موضوع النحاة حول قواعدها الكلية . ولهذا تناول النحاة بالملاحظة لملاحج من اللغة أطلقوا عليها مصطلح « المسموع » ، وانصرفوا عن بقية المستعمل ، فاتصموا مثلا بالاعتماد على القرآن لتعدد القراءات ، وعلى الحديث لجواز الرواية بالمعنى ، وصرفوا معظم همهم إلى الشعر وكلام العرب . أما اللغويون (أى فقهاء اللغة) فقد كان عليهم أن يحددوا موقف كل مفردة من مفردات اللغة من حيث المعنى الذى يسبونه إلى الكلمة فى المعجم أو من حيث أصل الكلمة وما إذا كانت عربية أو دخيلة أو معرفة أو حوشية . الخ . ومعنى ذلك أن الاستقراء بنوعه قد عرفه القدماء ، استعملوا كل نوع منه حيث يسعى أن يستعمل .

أما التصنيف فإننا نعرف كيف نشأت الدراسات اللغوية العربية بتصنيف أقسام الكلام ؛ إذ قال على بن أبى طالب لأبي الأسود الدؤلى : « الكلام اسم وفعل وحرف . . . الخ » ثم عيّد النحاة بعد ذلك إلى تصنيف فروع كل قسم من هذه الأقسام ، فقالوا فى الفعل : ماض ومضارع وأمر ، وفى الاسم : اسم علم واسم جرس واسم زمان واسم مكان . . . الخ ، وفى الحرف : حروف المعانى وحروف الزوائد . . . الخ . ثم صنفوا الأبواب النحوية فى داخل الجمل ، وصنفوا أساليب الجمل ، بل صنفوا الكلمات إلى جامد ومشتق ، وإلى مجرد ومزید ، وإلى متصرف وغير متصرف ، ومنهم جرا . . على نحو جعل من السهل عليهم أن ينشئوا قواعدهم التى كان يستحيل إنشاؤها دون هذا التصنيف

ولقد جرد النحاة الأصول ؛ وجردوا القواعد ، وجردوا المصطلحات لتسمية الأصناف ، فكان مما جردوه أصل الوضع وأصل القاعدة ، وجعلوا كل أصل من ذلك نقطة البداية لهم المستعمل ؛ لأن المستعمل إما أن يتسم بالاستصحاب إذا تطابق مع الأصل المجرد ، أو بالعدول إذا بدا على صورة مختلفة عن

الغرب من يظن على أصحاب اللغة فيقول إن النطق الشائع "It is me" خطأ والصواب أن يقال "It is I". يحدث ذلك في ظل المنهج الوصفي القائم .

أما ربط الصوت بالمعنى فيتضح في أبواب من النحو ، مثل لوقف (الذي يدل على تمام المعنى) ، وكالتشديد (الذي يدل على التعدية النحوية أو المبالغة الدلالية) ، وكزيادة الحروف (إذ يكون للرائد معنى) ، وكعض لواصق التصريف ، مثل تاء التأنيث ، ونون التوكيد ، وألف الاثنين ، وواو الجماعة ، وتاء الخطاب ، وحروف المصارعة ، ونون النسوة ، وهلم جرا ، وكالفروق النطقية بين الأصوات من حيث المحارج والصفات ، نحو لتضيق بواسطة التصخيم فقط بين الفعلين الماضيين «صام» و «سام» ، وكذلك بين «طاب» و «تاب» ، وكالتفريق بالهجر والهمس بين «زار» و «سار» ، وكذلك «ذاب» و «ثاب» . وقد كان للنحاة الأقدمين محاولات عظيمة في حقل دراسة الأصوات اللغوية وارتباطها بالمعاني على نحو ما ذكرنا . وحسبنا أن نعلم أن كتاب العين للخليل قد تم ترتيب مدخله على أساس صوتي .

وكان عمل النحاة العرب يشتمل على الكثير من المقاربات بين اللهجات . فلاحظ ذلك في تفريقهم مثلاً بين «ماء» المجرية «وما» التميمية ، وبين لهجات تمتع حروف المصارعة وأخرى تكسره ، كما لاحظ المفسرون فروقا نطقية بين القبائل ، كالكشكشة والعجمجة والاستنطاء والطعطممانية والنلفة التي أشرنا إليها عند الكلام عن حركة حرك المصارعة . وكرقوا بين العربية الشمالية والجنوبية حتى قال أبو عمرو «مالسان حير بلساناه» وردوا في ذلك النواذر المديفة التي تدل على وعيهم بالفروق اللغوية بين اللهجات المذكورة .

ويظهر اشتغال الأقدمين بالتاريخ اللغوي في دراستهم للتعبير والتوليد والدخيل بصفة عامة ؛ فلقد كانوا يفرقون بين ما دخل العربية قبل الإسلام وما طرأ عليها بعده ، ولكنهم (والحق أحق أن يتبع) لم تكن لهم حاسة تاريخية دقيقة ، لا في اللغة ولا في الأدب ؛ فكانوا ينسبون النصوص إلى آدم ، وإلى عاد وثمود ، وإلى الحن والشياطين ، وإلى هامات القتل ، بل إن ذلك الحرمان من الحس التاريخي ظل يلزمهم حتى في نشاطهم المعجمي ، فسم نر لم ضبطا تاريخيا لتطور الدلالة من عصر إلى عصره ، ولا نسبة الكلمة من زمان إلى زمان .

ونقد ظهر الانحياز المعيارى في النحو بما ذكرنا من أمر ابن أبي إسحق وتصديه للعصحاء من أمثال الفرزدق . ولكن هذا الطابع قوى فيما بعد عندما انتهى عصر الاستشهاد وعجز المحلة عن ترديد عبارة : «العرب تقول كذا» ؛ لأن العرب بعد عصر الاستشهاد لم يكونوا أولئك الفصحاء الذين يمكن لدراسة لغتهم أن تؤدى إلى خدمة القرآن وهي العاية الكبرى للنحو . ولما انتهى عصر الاستشهاد في القرن الثامن الهجرى تحول النحو العربى من طابعه العلمى الذى يقوم على البحث ورصد النتائج إلى الطابع

التعليمى الذى يسعى إلى جعل الأمة الإسلامية أمة متجانسة من الناحية اللغوية . ويقدر ما يحسن الطابع الوصفى في النحو العلمى يتحتم الطابع المعيارى في النحو التعليمى ؛ فليس من المعقول أن يقوم المعلم بالاستقراء واستخلاص النتائج وإنشاء القواعد أمام التلاميذ ، وإنما المطلوب منه أن يقول لهم هذه هي القاعدة (أو المبدأ) وعليكم أن تطبقوها . فالتعليم أساسه الطريقة المعيارية .

أما التعبير فله في النحو العربى مظاهر متعددة . ولعل أهم مظهر من مظاهر التعبير في النحو هو التعليل ؛ فنقد تكمل التعليل في اللغة بتفسير الظواهر الآتية :

١ - كل عدول عن الأصل ؛ ويظهر ذلك بصفة خاصة في الإعلال والإبدال والمقل والقذب والحدب ؛ إذ تصبح العلة مفسها في صورة فاعلة تبرر العدول عن الأصل بطلب الخفة ؛ كما في :

(أ) إذا تحركت الواو وانفتح ما قبلها قلبت ألفا نحو قوم ← قام

(ب) تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها نحو أقوام ← إقامة

(ج) إذا اجتمعت الواو والياء وسبقت إحداهما بالسكون قلبت الواو ياء وأدغمت في الياء نحو طوى ← طوى

(د) إذا سبقت تاء الافتعال بحرف مطبق قلبت طاء نحو اصطبر ← اصطر

٢ - تعليل الألفية النحوية ؛ سواء أكان بعلّة مناسبة ، أم بالطرء ، أم بالشبه ؛ بعد من قبيل التفسير أيضا ؛ كأن يقال :

(أ) رُفِع نائب الفاعل محلا له على انفعال بعلة الإسناد .

(ب) بُنيت «ليس» لاطراد البناء في كل فعل خبر منصوب .

(ج) أصرب المصارع لشبهه باسم الماعل في مطلق الحركات والسكنات ، وفي اختلاف المعاني عليه . فالأول قياس علة ؛ والثاني قياس طرد ؛ والثالث قياس شبه ؛ وكل ذلك تفسير للظاهرة . فهذه أنواع من التعبير هي أظهر أنواع التعبير في النحو العربى .

بقى مما اشتمل عليه النحو العربى ما سمي به تحقيق صديق التامح . أرابت إلى المسائل الحسابية والمعادلات الرياضية حين تحصص للاختبار ليعرف ما إذا كانت صادقة أو كاذبة ، وبحرى اختارها بطريقة خاصة معروفة كاختبار انصرب بالقسمة ، والقسمة بالانصرب ، واختار الجمع بالطرح ، وبالعكس ؟ كذلك كان النحاة العرب يعتمدون على اختبار النتائج وكأهم يحترون صورية الجهاز النحوى والنصرى الذى وصلوا إليه

ميرماً على ما بقي للعرب من طاقة ، وما كان لهم من ملكة ، فأقبلوا باب الاجتهاد ، وانتزوت المعارف الإسلامية في عدد من المساجد (أوقل المتاحف) لا تعدداً ، كالأزهر والزيتونة والقرويين ، فكان أقصى ما يصل إليه المرء من علم أن يحسن التحصيل لما يقرأ . وأما الإضافة والابتكار فهيئات . لأن لفكر العربي أصبح بركة راحة آتية لا تنمو فيها إلا طحالب الجهل والتخلف .

ثم اعتل الرجل المريض (تركيا) ومشطت دثاب الاستعمار من حوله كل يريد نصيبه من القطيع الذي كان يرعاه ، فكان الاتصال المباشر لأول مرة بين الولايات التركية والغرب ، وعرف العرب أن في الدنيا علوماً غير علومهم ، وأنهم قد تخلعوا عن الركب ، وأن بقاءهم مرهون بالتلمذة على المعارف الحديثة ، فأرسلوا البعث إلى الغرب تتلقى وتنقل وتفرس البذور الجديدة في التربة التي طال إهمالها ، فأبنت البذور ، ونما النبات نمواً بطيئاً ، وما زال في دور النمو ، فلا يظهر من ثمره إلا البواكير وما أفلها .

وما دمت الآن في عصر البواكير فإن لنا أن نسأل عن طبيعة ما يمكن أن نصل إليه من النتائج الحديثة . وسنرى عندئذ أن هذه النتائج تقع في حدود الأنواع الآتية :

- ١- بواكير عربية نبتت في أرض التراث .
- ٢ - أفكار أجنبية حديثة وفي التراث ما يشبهها .
- ٣- فهم عربي حديث يصحح فيها قديماً في التراث .

١ - بواكير عربية نبتت في أرض التراث :

في التراث العربي أفكار لا تتنافى مع النتائج الحديثة تنافياً تاماً ولكنها تختلف عن هذه النتائج . ومن ذلك على سبيل المثال :

(أ) أن أقسام الكلام التي وردت في التراث لا تتنافى مع التقسيم الحديث للكلم الذي ورد في كتابي : «اللغة العربية معناها ومبناها» مثلاً ، إذ ما يزال الاسم أحد أقسام الكلام ، وكذلك الفعل ، ولمزالت الحروف كلها واقعة تحت عنوان الأدلة . ولكن الفارق المهم بين التقسيمين أن النظرة الحديثة كشفت عن عموم في مفهوم الاسم لدى النحاة ، شمل أقساماً أخرى ، كالصفات والضمائر والظروف ، وأن مفهوم الفعل قد اتسع لديهم أيضاً حتى شمل بعض الأحوال والنواسخ ، وأن مفهوم الأدلة في المهم الحديث يشمل الحروف والنواسخ كما فهمها النحاة .

(ب) ومن ذلك أيضاً ما يتعلق بأصل الاشتقاق . فعل الرغم من أصرار النحاة البصريين ، ومنهم الخليل بطبيعة الحال ، على أن أصل الاشتقاق هو المصدر وجدنا الخليل يبنى كتاب العين ، وهو أول معجم في العربية ، على مداحل من الحروف الأصلية الثلاثة ، ويورد تحت هذه الحروف كل مشتقات الملاء ، مما يدعو إلى الزعم بأن الخليل قد عد

وهكذا نشأ لديهم ما يسمى بالتمارين العملية . فقد يقولون : ضُغ من ضَرَبَ على وزن جعفر أو على وزن طيلسان أو على وزن سفرجل ، وقد يمتصون أن رجلاً يسمى باسم « حتى » أو « في » أو « لم » ويسألون عن كيفية تثنيته وجمعه وتصغيره والنسب إليه . وكانوا في أثناء شرحهم لأبواب النحو يوردون التراكيب المنوعة ، ويشيرون إلى امتناعها ، ويعملون ذلك . وكان تطبيق قواعدهم على هذه المروص المستحيلة وغير المستعملة يقوى اقتناعهم بصديق قواعدهم والنتائج التي وصلوا إليها في تحديد النظام النحوي للغة العربية .

ما مغزى كل أولئك ؟

الجواب أنه ليس من المتصور أن يكون القديم والحديث مختلفين في كل التفاصيل والدقائق ، وأن الاختلاف بينهما إنما هو اختلاف في تركيز الاهتمام على طابع بعينه يعرف به القديم أو الحديث ، مع عدم خلوه مما عدا هذا الطابع . ولكن وجود طابع ما وجوداً عملياً لا نظرياً في المنهج لا يسرر دعواه له إلا بمقدار ما يصح أن نسب الاشتراكية إلى الإسلام لمجرد أن الإسلام عني بالعدالة الاجتماعية بطريقة الخاصة . وهكذا لا ينبغي أن نسب إلى النحو العربي أنه خالص للموصفية أو للمجازية أو للتاريخ أو للتجريد ، وإن كان فيه قسط مهم من كل واحد من هذه المناهج التي تميز بعضها عن بعض في العصر الحديث . هذا ما ينبغي أن يكون واضحاً عند نسبة المنهج إلى الحداثة . فالحداثة في المنهج مسألة تغيير وإن لم تتبرأ تماماً من مفهوم الزمن .

ومن محال الحداثة حين تنسب إلى اللغة العربية ما يتصل بالنتائج وإذا اتصلت الحداثة بالنتائج فقلنا مثلاً : « النتائج الحديثة » ، أو « نتائج البحوث الحديثة » ، أو « معطيات البحث الحديث » ، فإن « الحداثة » عندئذ تنصرف إلى معنى الابتكار فتكون الصق به منها بمفهوم الزمن . وهنا لا بد أن يقوم طباق بين الحداثة والتراث (أي بين الابتكار والتراث) أكثر مما يقوم بين الحداثة المسبوبة إلى المنهج وبين التراث (أي بين التغيير والتراث) . لقد استوت الدراسات العربية على سوقها في القرن الثاني الهجري ، وما كادت مطالع القرن الرابع تهل حتى آتت أكلها وبدت ثمراتها ناضجة ياتمة ، إذ أسدتها التربة الطيبة برحوق المذاهب الإسلامية بعد أن أصبحت إليه عناصر حيوية من ثقافات أخرى أجنبية . ولم يكد القرن الرابع ينتهي حتى وقر في عقول الناس أن الأول لم يترك للأخر شيئاً ، وفانخر أبو العلاء المعري بأنه سيأتي بما لم تستطعه الأوائل ، وبدأ التراث العربي في عمومه عصر النقول والشروح والخواشي والتعليقات والكتابة الموسوعية ، وبدت حياة في طابعها الغالب اجتراراً لما مضى ، وإعادة لترتيب الأثاث ، دون إضافة قطعة جديدة إليه . وزعم الراعمون أن النحو أصبح حتى احترق ، فأصابته عدوى التواكل كل مروع معرفة لعربية . ثم جاءت الطامة الكبرى بتغلب الترك على مقاليد الحكم في البلاد العربية فقصوا بجهلهم قصداً

الأصول الثلاثة هي أصل الاشتقاق ، عملا ، وإن لم يصرح بذلك ، وأن النظرة التي اشتمل عليها كتاب اللغة العربية المذكور تجعل الأصول الثلاثة هي أصل الاشتقاق ، وهي أولى بذلك من المصدر الذي قال به المصريون ، والمعلل الماضي الذي قال به الكوفيون .

(ج) لقد أنشأ السحاة نظاماً كاملاً من الصيغ الصرفية للكلمات المشتقة في اللغة العربية ، ونسبوا إلى الصيغ المجردة معانٍ وطبيعة ، كالطلب والمطالبة والتكلف ... إلخ . وتكلموا عن الميراث الصرفي للكلمة ، وكانوا يعدلون الصيغة الصرفية ميراثاً للكلمة ؛ ورأوا أن الكلمة إذا حذف أحد حروفها حذف ما يقابله من صيغتها ، وجعل الباقي ميزاناً لها . ففعل الأمر من وَغَدَ هو (جَدَ) ؛ ومادامت الواو - وهي فاء الكلمة في الفعل - قد حذفت فإن الفاء تحذف من الصيغة فيصير وره (هل) بكسر العين وسكون اللام . ولكنهم لم يفرقوا تفريقاً نظرياً بين الصيغة والميزان فرأوا أن «قال» و «رمى» ونحوهما هل وزن (فعل) ، دون مراعاة لما فيها من إعلال . وقد توصلت الفطرة الحديثة - مع احترامها التام لنظام الصيغ - إلى أن هناك فرقاً بين لصيغة والميزان ؛ لأن الصيغة غالب صرقي ، والميزان مفهوس صوتي ؛ بمعنى أن فعل الأمر (جَدَ) ينبغي أن تكون صيغته (افعل) بسكون الفاء وكسرة العين ، ولكن ميراثه (هل) كما سبق . فالصيغة تجعله من باب ضرب ، والميزان يعترف بالحذف الذي حدث في الصيغة . والصيغة صرفية والميزان صوتي .

٢ - أفكار أجنبية حديثة وفي التراث ما يشبهها :

ذكرنا منذ قليل أن للتفسير في النحو العربي مظاهر متعددة أهمها التعميل ، وحددنا من صور التعميل تحليل الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب والحذف ، وكذلك تحليل الأقيسة النحوية . ونضيف هنا ظاهرة أخرى من ظواهر النحو العربي ، يطلقون عليها التفسير ، وعلى ركنيها المفسر والمفسر (بالكسر والفتح عن ترتيب) ، فهناك أدوات تختص بالدخول على الأفعال مثل «إدا» و «إن» و «لو» ، ولكن الاعتبارات الأسلوبية قد تقضي أحياناً بأن تأتى هذه الأدوات ويعدّها الاسم المرفوع بالمعل ، هل عكس ما يقضى به أصل وضع الجملة . وما يجب السحاة إلى رد الحملة إلى أصلها فيقتضون فعلاً تدخل عليه هذه الأدوات ، ويجعلون الفعل المذكور بعد ذلك تفسيراً لهذا الفعل المقدر . وهذا شبيه بقولهم : «لا بد من دليل يدل على المحذوف» غير أن الظاهرة هنا ظاهرة إصهار لا حذف .

غير أن تشوسكي يباهى - كما سبق - بأنه حول البحث للمعنى من مذهب وصفي تصفي خالص ، يرد عليه اللسان في الكثير من الحالات ، إلى نحو توليدي تحويلي ، يهضم إلى التصنيف عنصراً آخر هو الطاقة التفسيرية ، بمعنى أن السية

السطحية (المستعملة) إذا تطرق إليها اللبس بتعدد ما يحتمل أن يكون مقصوداً بها فإن النحو التوليدي يرجع هذه البنية الاستعمالية السطحية إلى بنية عميقة معينة يذهب عنها نية ما تحتمله من المعاني . هذه الخاصية بعينها موجودة في النحو العربي ، ولكنها ترندى عبءاً لتأويل وعمامة التقدير . ويمكن أن نسوق لذلك الشواهد الآتية .

١ - قال تعالى : «الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل . فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء واتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم . إنما ذلكم الشيطان يخوف أوليائه فلا تخافوهم وخافون إن كنتم مؤمنين» (آل عمران ١٧٣ - ١٧٥) .

فمن الذي يحاول الشيطان أن يخوفه ؟ يقول قائل إن الأمر واضح ؛ لأن الشيطان يخوف أوليائه . ولكن القرائن تحدد بنية عميقة أخرى يحاول الشيطان فيها أن يخوف المسلمين من أوليائه . فالتقدير : إنما ذلكم الشيطان يخوفكم أوليائه ، بدليل النهي الموجه إلى المؤمنين ألا يخافوهم بعد أن سمعوا من الشيطان (الناس الأولين) أن الناس (الآخرين) قد جمعوا الجموع لها جنتهم .

٢ - قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم» (آل عمران ١٨)

إن بنية الجملة من الناحية النحوية البحث لا تمنع أن يكون الملائكة وأولو العلم معطوفين على الضمير (هو) ، فتكون الطائفتان آفة مع الله (تعالى الله عن ذلك) . ولكن القرائن في الجملة تشير إلى بنية عميقة لها ، تجمع انطاعتين معطوفتين على لفظ الجلالة (الله) ، وبذلك تشهد مع بتفرده بالالوهية . والدليل هل ذلك إقرار لفظ (قائماً) ، والنص مرة ثانية هل أنه «لا إله إلا هو العزيز الحكيم» .

٣ - قال تعالى : «إن الله لا يظلم الناس شيئاً ولكن الناس أنفسهم يظلمون» . (يونس ٤٤) .

والتركيب لا يمنع أن تكون «أنفسهم» تأكيداً للناس ، ولكن النظر في الآيات الأخرى في القرآن (وهو يفسر بعضه بعضاً) يجعل «أنفسهم» مفعولاً مقدياً للفعل «يظلمون» ؛ بدليل قوله تعالى في آية أخرى : «ساء مثلاً للقوم الذين كذبوا بآياتنا وأنفسهم كانوا يظلمون» (لأعراف ١٧٧) .

٤ - قال تعالى : «قال الذي هداه الله علم من الكتاب أنا آتيتك به قبل أن يرتد إليك طرفك» . (الشمس ٤٠) .

فهل الذي في الآية من قوله : «آتيتك» هو اسم فاعل مضاف إلى الكاف ، لو فعل مصلوح «صحب لمحل أنكاف» ؟ لا يظهر ذلك من البنية السطحية للجملة ، ولكن البنية

أصواء جديدة مستخرج منها نتائج حديثة ، فلا شك أن قلوبنا على ذلك نشأت من حسن تحصيلنا لأفكارهم ، بقدر ما جاءت عن استيعابنا لطرق النظر العلمي الحديث . هذه شهادة يقتضيها الإنصاف أن تبدأ بها ، وإلا بدا كل شيء نقوله بعد ذلك ضرباً من إنكار المفضل

وسحلون فيما يل أن يلقي الأصواء على ما يسميه الأقدمون

(أ) التوسع

(ب) الزمن

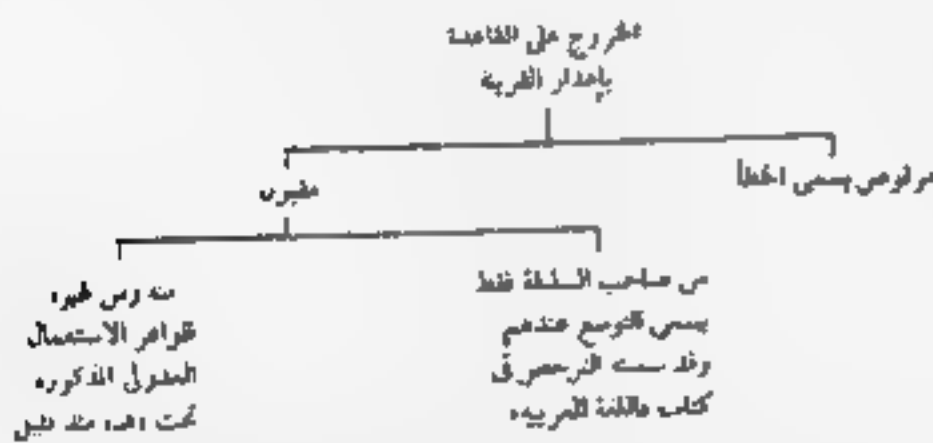
(ج) الربط .

(د) طلب الخفة .

(هـ) ظواهر أخرى متفرقة أشاروا إليها ، سجمعها تحت عنوان (الاستعمال العدولي) .

وهناك البيان :

(أ) التوسع : قد يكون الخروج عن القاعدة في التعبير نادراً أو قليلاً أو شاذاً أو لغة قوم بعينهم ، فيسمى كل نوع منه باسمه الذي أوردناه هنا . ولكن الخروج عن القاعدة قد يكون كثيراً كذلك ، وهو في هذه الحالة ينسب إلى التوسع . وفي الأصول العامة للنحاة ، أو ما أطلقنا عليه في كتابنا «الأصول» اسم «قواعد التوجيه» ، قاعدة تقول : «يتوسع في الظرف والجوار والمجرور ما لا يتوسع في غيرهما» . وهكذا يشيء منهج النحاة قاعدة للخروج عن القواعد . ويند هم أحياناً بعض العبارات التي تنسب هذه المخالفة أو تلك ، من غير ما ذكرنا ، إلى التوسع . وقد نظرت في أنواع الخروج عن القاعدة في اللغة العربية فوجدت ما يلي :



والذي يحسن الآن هو الترخيص والتخصيص مرتبط بالقراءة النحوية ، وهي النية والإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتصلب والأداة والنقمة . وهذه لا وجود لها إلا في الكلام المنطوق . والتخصيص له الشروط الآتية :

١ - أن يكون من صاحب السليقة ، ومن ثم لا يجوز منا نحن في الوقت الحاضر . ولهذا يعد الترخيص من مفاهيم تحليل التراث ، ولا يصح على ما بعد عصر الاستشهاد

العميقة نين أنه لو كان اسم فاعل مضافاً للدل على الماضي ، ولكن الذي عنده علم من الكتاب يعرض على سليمان أمراً مستقبلاً .

٥ - قال تعالى : «في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضاً...» (البقرة ١٠) .

هل قوله تعالى «فزادهم الله مرضاً» خبر أو دعاء ؟ لو كان ذلك خبراً للزم في الجملة الأولى أن تضاف إليها «كان» ، فيقال : كان في قلوبهم مرض . وبذلك يصير المعنى على الدعاء .

٦ - قال تعالى : «له دعوة الحق والذين يدهون من دونه لا يستجيبون لهم شيء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه...» (الرعد ١٤) .

ليس في التركيب ما يمنع أن يكون الواو في يدهون راجعة إلى الاسم الموصول (الذين) ، ولكن البنية العميقة (أي المعنى المراد) يحتم تقدير مفعول به هو ضمير الغائبين ، ويكون التقدير عندئذ «والذين يدهونهم من دونه» ، فيكون الذين لا يستجيبون هم الشركاء المزعومون .

٧ - قال تعالى : «... فإن لم تعلموا آباءهم فإخوانكم في الدين ومواليكم...» (الأحزاب ٥) .

ليس في التركيب ما يمنع ما إذا كان الإخوة هم أو بآؤهم ، ولكن الآباء غير معلومين ، فلا يمكن أن يكون غير المعلوم أنما . فالبنية العميقة (كما يسميها تشومسكي) تحمل الآباء هم الإخوان في الدين .

نعم من هذا أن النحو العربي ليس غلوا من الطاقة التفسيرية ، ولكنه يسمى مظاهرها أسماء مختلفة ، يمر بها المرء دون أن يرى شيها بينها وبين مثيلاتها في نتائج البحث الحديث ، ولكنه حين يدقق النظر لابد أن يرى أنه بين الشيخ العربي بالعمامة وبينه وعلى رأسه القبعة .

٣ - فهم عرب حديث يصحح فيها قديماً في التراث :

أول ما ينبغي أن نعترف به أن السلف من علمائنا أبلوا بلاء حسناً في بناء صرح العلوم العربية ، وأن النتائج التي وصلوا إليها نعت رائقة من جهتين :

أولاً أن مقاد التراث العربي من المشرقين يعترفون طائعين أو مرعبين بأن لعرب إذا كانت لهم فلسفة حقيقية هذه الفلسفة هي دراساتهم اللغوية ، وبخاصة النحو ، بما اشتمل عليه من نظام استدلال لا يمكن أن تصل إليه إلا عقلية ذات مقدرة فائقة على التجريد .

ثانياً أن هذه البنية التي أقاموها صمدت للتطبيق منذ القرن الثاني للهجرة حتى هذه اللحظة . فإذا كنا نلقى على اللغة

٢ - من قواعد التوجيه المبهج لدى النحاة قولهم «الرخصة مرهونة بحملها» ؛ أي أنها لا يقاس عليها الاستعمال

٣ - شرط الترخيص أمن اللبس ؛ أي أن القرينة التي يجري الترخيص فيها لا يمكن أن يتوقف عليها المعنى ؛ فلو توقف عليها المعنى امتنع الترخيص .

٤ - لا يهم الترخيص إلا في ظل تضافر القرائن ؛ بمعنى أن الوظيفة السحوية الواحدة لا بد أن تضافر على بيانها عدة قرائن ؛ ولا يمكن أن تكفي قرينة مفردة أياً كانت لبيان المعنى فالفاعل مثلاً يعرف أنه فاعل بالقرائن الآتية :

(١) أنه اسم (وهذه قرينة البنية) .

(٢) مرفوع (وهذه قرينة الإعراب) .

(٣) سبغ فعل (قرينة الرتبة) .

(٤) وهذا العمل مبني للمعلوم (وهذه قرينة البنية مرة

أخرى) .

(٥) ودل على من فعل الفعل لو قام به الفعل (وهذه قرينة

الإسناد) .

فهذه خمس قرائن تضافرت على بيان المعنى النحوي فلو انصح المعنى بأربع منها لأمكن الترخيص في الخامسة ؛ لأن المعنى لا يتوقف عليها . وقد حدث الترخيص في القرائن الخمس كلها القرائن ، سواء أكان ذلك في القرآن أم في الحديث لم في الشعر لم في كلام العرب . واليك الشواهد على ذلك :

البنية : قال تعالى : «والتين والزيتون وطور سينين» - فترخص في بنية «سيناء» ، فصيها «سينين» . وقد أسس اللبس بإضافة لفظ الطور إليها .

الإعراب : قال تعالى : «إن الدين آمنوا والذين هادوا والصابئون والصاري من أس باقه واليوم الآخر وصل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون» - «فمطف» «الصابئون» وهو مرفوع على اسم إن وموصفه نصب ؛ ولا لبس .

الخطابة : قال تعالى : «إن شأ نزل عليهم من السماء آية فظلت أعتاقهم لها خاضعين» والأعتاق توصف بأنها «خاضعة» ؛ ولا لبس .

الربط : قال تعالى : «واتقوا يوماً لا تجزى نفس عن نفس شيئاً» ، والمعنى لا تجزى فيه نفس فحذف الرابط ؛ ولا لبس .

الرتبة : قال تعالى : «ويصنع الملك وكلها مر عليه ملا من قومه سحرورا مه» - «صجعة» «ويصنع الملك» جملة حالة مقترنة بواو الحال ، متقدمة على صاحب الحال ، وهو الهاء في «عليه» ؛ ولا لبس .

التضام : قال تعالى : «وإن كلالاً ليومئهم ربك أعمالهم» محذوف مدخول «لما» وهو فعل مضارع مبني للمجهول تقديره

«يوقرا» ، ودليل الخذف قوله «ليومئهم» ؛ ولا لبس ، لوجود دليل الخذف .

الأداة : قال تعالى : «وتلك نعمة تمنها على أن عبادت بني إسرائيل» - والكلام استعظام إنكارى حذفت منه الأداة ، والتقدير «أو تلك نعمة» ، وقرينة الخذف حالة .

أما في الشعر فأكثره يسمى الصرائر وفي جوار الرخصة للمحدثين في الشعر خلاف . ولقد ذهب النحاة شتى المذاهب في علاج هذه الظاهرة ، ولكن الجيد في النظر إليها هو قسم ثنائتها تحت عنوان واحد ، وربط ذلك بتضافر القرائن ، وتسحير هذا المعنى لتبرير الكثير مما لم يمنحه النحاة جواز المرور ، ولا سيما من كان من النحاة يظمن على العرب .

(ب) الزمن : حين تناول النحاة مفهوم الزمن ربطوه بصيغة الفعل فقالوا إن الفعل يدل على الحدث بأصوله الثلاثة ، ويدل على الزمن بصيغته ، وجعلوا الفعل ثلاثة : أحدهما الماضي ؛ وهو عندهم يدل بحكم صيغته وتسميته على ماض ؛ والآخران هما المضارع والأمر ، وجعلوا كلا منهما يدل على الحال أو الاستقبال بحسب القرينة ، وكان هذا في عرفهم هو نظام الزمن . ولكن الأفعال كلمات مفردة ، والشايط اللغوي ليس كلمات مفردة ، بل جملاً ونصوصاً منسقة . فالوقوف بالزمن عند حدود الكلمات المفردة لا يمكن أن يكشف ظواهر السياق ؛ أي أن الزمن الصرفي لا يغني شيئاً عند إرادة فهم الزمن . من هنا تصدى كتاب «اللغة العربية معناها ومبناها» لدراسة الزمن في معترك السياق فخرج من ذلك بالتالي الآتية :

(١) أنه لا بد لدراسة الزمن النحوي من دراسة مفهوم آخر مهم هو مفهوم الجهة التي تبين اتصال الحدث وانقطاعه وتجدده واستمراره وقربه وبعده وبساطته ونحو ذلك .

(٢) أن التعبير عن الجهة يتمثل في عناصر لغوية تصاحب الفعل في الاستعمال منها :

(أ) النواسخ (كان وأخواتها) .

(ب) الجولزم .

(ج) قد والسين وسوف .

(٣) أن المراجعة بين الفعل والمصدر المعبر عن الجهة متوضح لما العروق الرسمية بين مركبات فعلية (أي أفعال مركبة) مثل : كان فعل ، كان قد فعل ، كان يفعل ، قد فعل ، مازال يفعل ، ظل يفعل ، كاد يفعل ، طفق يفعل ، سيعمل ، سوف يعمل ، سيظل يعمل . وكل ذلك في الجملة المثبتة فقط .

(٤) يبدو من ذلك أن الزمن في اللغة العربية أوسع مما تصوره النحاة ، وأن النواسخ الفعلية هي في الحقيقة أدوات للتعبير عن الجهة ، لأنها لا تشمل على معنى الحدث

والسماح بتوالي أمور أخرى . وقد أصبحت كراهية التوالى هذه منطقاً لطلب الحقة . ويمكن بصورة عامة أن نقول إن اللغة العربية :

- ١ - تكره توالى المثليين .
- ٢ - وتكره توالى المقاريين
- ٣ - وتكره توالى المتنافرين .

ولكنها ترحب بتوالى المتحالفين ، وتسمى سعياً إلى توالى للتاسيين وإلى الاختصار والتعويض . فأما كراهية توالى المثليين فظهرت في أمور مثل إدغام المثليين في فعل مثل رد (أصله ردد) وحذف إحدى التاءين في « ولاتبايدوا بالالفاب » ، وحذف نون الرفع لتوالى ثلاث نونات في « لتبلون في أموالكم وأنفسكم » . والتخلص من التقاء الساكنين وإشباع هاء الغائب بين متحركين للحيلة دون توالى المتحركات ، وبناء الفعل الماضي الثلاثي المسند إلى تاء الفاعل على السكون لكراهية توالى أربع متحركات فيها هو كالكلمة الواحدة ، نحو « ضربت » .

وأما كراهية توالى المتنافرين فتتمثل في جعل الدال الساكنة والتاء في « قدمت » على صورة التاء المشددة وهذا ما يعرف باسم « إدغام المتنافرين » . ومنه إدغام اللام الشمسية فيما يليها من أحرف خاصة في أول الاسم الذي دخلت عليه (وهي التاء والتاء والدال والذال والراء والزاي والسين والشين والصاد والصاد والطاء والظاء والتون وأخيراً تدهم في اللام من قبل ما سبق من إدغام المثليين) . ومنه اجتماع الحركة مع الواو أو الياء اللينة في أحد أصول الكلمة عند انفتاح ما قبلها ، إذ تقبلان ألفاً .

وأما كراهية توالى المتنافرين فمنها بعض ظواهر الإحلال بالقلب ، كما هو الحال عندما تجتمع الواو والياء وتسبق إحداها بالسكون ، مثل طى وديان وسيان . والإحلال بالحذف ، كما في جذ وذن ومنها بعض ظواهر الإحلال بالنقل ، كما في إقاعة (أصلها إقوام) ، لأن ما بين الكسرة التي على الهمزة وبين الواو حرف ساكن هو القاف (والحرف الساكن حاجز غير حصين في منهجهم) ، فكان الكسرة والواو قد التقيا وهما متنافرتان . وهكذا تنقل حركة الواو إلى الساكن الصحيح قبلها ، وتقلب الواو ألفاً لتحركها أصلاً ، وانفتاح ما قبلها حالاً . ومن كراهية التقاء المتنافرين أيضاً ما نزل من كراهية تشافر الحروف في الكلمة ، والإشادة بحسن التأليف مما كان يعد من أسرار فصاحة الكلمة في دراسة البلاغة العربية . وقد ترتب على ذلك تقسيم الكلمات أيضاً إلى شعرية تحلو للسمع ، وغير شعرية . وعيب التثنية باستعمال لفظ « الجرشى » وكل تأليف حسن لحروف الكلمة فمرده إلى توالى المتحالفين ، لأن كل حرفين متوالين يختلفان في المخرج أو في الصفة أو فيها بهذا يعطيهما حقة عند النطق لا تكون للمثليين أو المتقاريين أو المتنافرين كما ذكرنا في كلمة مثل « المعنخ » وهو اسم بيت صحراوي

(ج) الربط : ومن الأصواء الحديثة على للمادة القديمة أيضاً ما أراه في فكرة الربط في سياق النص العربي . لقد عدت الحلة من وسائل الربط الأمور الآتية :

- ١ - الصمير
- ٢ - الإشارة
- ٣ - ال
- ٤ - إعادة اللفظ
- ٥ - إعادة المعنى .

والصمير نحو « وظن داود إنما قتناه » . والإشارة نحو « وليس التفوى ذلك خير » - أي هو خير . والألف واللام نحو « إن الجنة هي المأوى » أي مأواه . وإعادة اللفظ نحو : « واتقوا الله ويعلمكم الله » . وإعادة المعنى نحو : « تحبهم فيها سلام » .

ولكن إعادة النظر في ظاهرة الربط أوضحت أن هناك ربطاً بالموصل (حرفاً كان أم اسماً) ، وبالوصف ، وبتكرار صدر الجملة عند طولها ، أو لإزالة تأكيد الصدر . فمن الربط بدالة الموصولة (وصلتها لا تكون إلا صفة صريحة) قوله تعالى : « وأسمع بهم وأبصر يوم يأتوننا لكن الظالمون اليوم في ضلال مبين » أي نكتمهم ، وإلما أعرض عن الصمير إلى ال وصلتها لإرادة وصفهم بالظلم ، وهذا لا يتحقق بواسطة مجرد الصمير . ومن الربط بالموصل الاسمي (الذين) قوله تعالى : « ووجه المعفرون من الأعراب ليزن لهم وقعد الدين كذبوا الله ورسوله » أي تجامعوا وقعدوا . ومن الربط بمن الموصولة قوله تعالى : « قال إن فيها لوطاً قالوا نحن أحلم بمن فيها » - أي نحن أحلم به . ومن الربط بالوصف قوله تعالى : « وإن نقضوا آمناهم من بعد عهدهم وطمعوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر » أي فقاتلوهم . ومن الربط بتكرار صدر الجملة لطولها قوله تعالى : « ولما جاءهم كتاب من عند الله مصدق لما معهم وكانوا من قبل يستفتحون على الذين كفروا فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به فلعنة الله على الكافرين » - فربط بتكرار ولما جاءهم ، ويقول « ولما جاءهم » أي عليهم . ومن تكرار صدر الجملة لتأكيد قوله تعالى : « ويوم تقوم الساعة يومئذ يفرقون » - أي في هذا اليوم بذاته .

(د) طلب الحقة : ذكرت منذ قليل أن من مظاهر الطاقة التفسيرية في النحو العربي ظاهرة التعليل لأحكام النحو وأقيسته . ولعل طلب الحقة أن يكون أوسع العلل العربية مجال تطبيق . وحسبه أنه يجد اعتراضاً مؤكداً من علم اللغة الحديث ، إذ يجد نفسه مكاناً مهماً بين مبادئه تحت عنوان : economy of effort ، والذي يدور حين أفكر في أمر اللغة العربية أن الذوق الصياغي العربي يرسم حدوداً واضحة لما يعلمه خفيفاً ولما يعلمه ثقيلًا . ومن هنا رأينا ظواهر التفسير للصوت في الدراسات اللغوية العربية بمختلف مستوياتها (الأصوات - الصرف - النحو - المعجم - الأسلوب) تقوم على كراهية توالى أمور معينة ،

وما توالى المتناسين فإننا نجد منه الظواهر الآتية :
(أ) إعراب الحوار ، كما في « جحر ضب خرب » ، بجر الصفة
على الجوار . وكذلك قراءة من قرأ « عاليهم ثياب سندس
حضر » بحر حضر .

(ب) مراعاة القافية كقول امرئ القيس :
كأن ثبيراً في عرائين وبله
كبير أناس في بجاد مزمل

بحر « مزمل » ، وحذف المرفوع
(ج) تقدير الحركة الإعرابية لضمان المناسبة الصوتية ، كما في
« هذا كتابي » - فلعط « كتابي » مرفوع بصمة مقدرة على
آخره ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة .
(د) تعميم اللام وترقيتها في لفظ الجلالة بحسب الحركة التي
قبلها ، كما في : يمين الله - والله - بالله

(هـ) ضم ضمير العائب المتصل وكسره بحسب ما قبله
أيضاً ، نحو :

هذا كتابه - وأعطاني كتابه - وقرأت في كتابه .

فعلامة الإعراب التي على الباء حددت به المناسبة
حركة الهاء .

(و) ظواهر الإبدال من تاء الأفعال ، وإذا سبقت التاء بحرف
من حروف الإطباق (هـ - ح - ط - ظ) انقلبت
بالمناسبة إلى طاء ، وإذا سبقها دال أو ذال أو زاي
تحولت إلى دال . ولذلك يصبح :

اصتبر	=	اصطبر	اصتر	=	اضطر
اطلغ	=	اطلع	اطلمن	=	اطلمن
ادتمى	=	ادعى	ادنكر	=	لذكر
ازدهر	=	لزدھر			

وهناك ظواهر أخرى للمناسبة لا داعي للإطالة بذكرها .

وأما الاختصار فمن ظواهره في اللغة العربية العناصر
التركيبية ، لأن كل عنصر منها يتوب عن كلمة أو كلام أطول
منه ، لاحظ المقابلات الآتية :

رجلان = رجل ورجل .

رجال = رجل ورجل ورجل . . .

فرشى = مسود إلى قریش .

كتابہ = كتاب مذكور عائب معد .

فمن هنا نجد أن العناصر التركيبية من ضمائر ولو اسحق
وظروف وأدوات الخ ، هي نوع من الاختصار في اللغة . ومن
ظواهر الاختصار أيضاً الحذف ، لأنك إذا سئلت كيف حالك
فإنه يكفى أن تقول : « بحير » ، مستعيضاً بذلك عن الإجابة
الكاملة ، وهي : « حالى بخير » ، أو : « أنا بخير » . والشرط
الوحيد للحذف أن يقوم دليل على المحذوف عمارة اللى أو

العمود أو علم تمام المعنى . ومن الاختصار قصر المملود ، كما
نقول في « دعاء » « دعا » وفي « بناء » « بنا » . ومنه أيضاً اختزال
المد في بعض المواطن كما في :

اختزال مد « أنا » في « أنا غائم » .

اختزال مد « الياء » في « وإذا مرضت فهو يشفين »

اختزال مد « الياء » في التداء نحو : رب ، أبيت

اختزال مد « ما » في « علام » و « إلام » .

وتكون هذه الظاهرة دائماً مقترنة بكثرة الاستعمال .

وأما التعويض فيكون عند بقاء الكلمة على حرف أو حرفين ،
فتعوض لتطول ، وعند حذف حرف من حروف الكلمة ، وعند
حذف المضاف إليه في الكلام . فالأول نحو « لئ » و « علامه » و
« ف » ، والثاني نحو « إقامة » و « إحالة » و « إطالة » ، والثالث
نحو « وأنتم حيث تنظرون » ، إذ جاء التنوين في « حيث »
عوضاً عن المضاف إليه وهو جملة مقدرة تفسرها الجملة المذكورة
قبلها أي « حين إذ بلغت الحلقوم » .

(هـ) الاستعمال العدولي : الخوض في الاستعمال العدولي
دراسة أسلوبية خالصة لا علاقة لها بالقواعد . غير أن هذا النوع
من الاستعمال عدول عن القواعد . ولقد سبق أن شرحت أنواع
الخروج على القاعدة بإحدى القريظة النحوية فرصدته إلى ثلاثة
أنواع هي : الخطأ ، والترخيص ، والاستعمال العدولي ؛
وأوردت بعض الشواهد على الترخيص ، ووعدت بالكلام عن
الاستعمال العدولي بعد ذلك . وهذا هو المكان لبيان ذلك .

إذا أردنا أن نعرف المقصود بالاستعمال العدولي فإن ذلك
يقضى أن نعرف نقطة البداية التي بعد هذا الاستعمال عدولاً
عنها . ونقطة البداية هي الاستعمال الأصولي الذي يحافظ على
ما جرحه النحاة من أصول وضّح أو أصول قاعدة . فلقد كان من
أصول النحاة أن كل مبنى له معنى يؤديه بحسب الأصل
(ويسمى ذلك معناه لأصل) ، وأن المبنى الواحد يرتبط ارتباطاً
عرفياً بمعناه فلا يحمل بحسب الأصل أى معنى غيره . ومن
أصولهم أيضاً أن لكل باب نحوي حركة إعرابية يعرف بها ، وأن
المصريين اللغويين إذا ارتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً تبعية في
اللفظ أو متتابعة في المعنى وقعت بينهما تسطيف في بعض
المجالات . ومن مطابقة الرابط الرتبة ، وهي الأصل ، حتى إن
كانت غير محفوظة ، وأن بعض الكلمات تختص بالدخول على
كلمات أخرى ، وأن الأصل في الاستعمال الذكر والوصل وعدم
الريادة . . . الخ . فإذا التزم الاستعمال بهذه الأصول كان
استعمالاً أصولياً . ولكن القرائن النحوية (وهي التي تدور
حولها هذه الأصول) ربما شهدت ترخيصاً فيها ، كما سبق أن
تناولها أصحاب الأساليب الأدبية بالتصرف فيها ، فعدلوا بها عن
أصلها ، لخلق آثار فوقية ونفسية معينة ، يصير بها الأسلوب
الأدبي ذا تأثير معين . ولقد سبق أن ذكرنا أن القرائن هي البنية

والإعراب والمطابقة والربط والترتبة والتضام والأداة والغمزة في الكلام المنطوق . ويمكن العدول عن الأصل عدولا أدبيا مقبولا مستحبا في كل واحدة من هذه القرائن ، على الرغم من أن هذا العدول مخالفة لا شك فيها لأصول اللغة . وفيما يلي بيان المقصود بهذا الاستعمال العدولي :

أولا . بالنسبة لقريئة البنية .

يعدل من الاستعمال الأصل لبية الكلمة بالوسائل الآتية :

١ - النقل ؛ وقد اعترف به النحاة في اسم العلم وفي التمييز المنقول ؛ وكان ينبغي أن يعترفوا به ظاهرة عامة في اللغة . فالمصدر قد ينتقل إلى استعمالات فعل الأمر ؛ وبعض الموصولات (مثل من وما وأي) تنقل إلى معاني الشرط والاستفهام ؛ والاسم الجامد قد ينتقل إلى استعمال الأوصاف فيصير حبرا ، نحو « هذا رجل » ، كما ينتقل المصدر إلى استعمال الأوصاف فيأل حالا ، نحو « ثم ادعُهن يأتينك سعيًا » ، « أي ساعيات » .

٢ - قد ينتقل اللفظ من المعنى الأصل إلى المعنى المجازي ؛ فالمجاز نقل للفظ بحكم تعريفه ؛ إذ تنسى العلاقة العرفية التي بين اللفظ ومعناه الأصل ، وتخل محلها علاقة فنية هي أساس فكرة المجاز . وهذه العلاقة الفنية قد تكون مشابهة أو زنادية (ما كان وما سيكون) أو مكانا (الحالية والمحلية) أو كمالا (الكلية أو التعويضية) أو حنة (السببية والمسببية) ، والمجاز في الحالة الأولى « المشابهة » لغوي ، وفيها يلجأ مجاز مرسل .

٣ - ومن انتقال اللفظ أيضا فكرة التضمين ؛ وهي معروفة لدى النحاة ؛ فقد يضمن اللازم معنى المتضمن أو المتضمن معنى اللازم ، أو يضمن اللفظ معنى لفظ آخر غيره ، نحو « استحبوا الكفر على الإيمان » - أي فصلوه .

٤ - ومن استعمال البنية استعمالا عدوليا تسخير اللفظ لتوليد المعنى الأدبي بواسطة جرسه أو موقعه من الكلام . فالمعروف أن كلمة « مثل » كلمة مبهمه لا يكتمل معناها إلا بالإضافة ؛ ولكن أبا فراس أعطاه شحنة عاطفية هائلة في قوله :

سهم أنامشتاق وعينى لوعة

ولكن مثل لا يذاع له سر

وقد يكون ذلك بتكرار اللفظ كما في الحديث الذي سخر لفظ « الأم » لإيهام الأهمية القصوى والإصرار ؛ إذ قال رجل للنبي ﷺ : « من أحق الناس بصحابي ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » قال : « ثم من ؟ » قال : « أمك » ثم انظر إلى التكرير في آيات مثل : « ... من قبل أن نطمس وجوها فنردها على أديبارها ... » (النساء ٤٧) .

« ولا تنحدروا أيمانكم فحلأ بيسكم فتزل قدم بعد ثبوتها » (البحل ٩٤)

« أم على قلوب أقلامها » (محمد ٩٤)

« وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت » (الأنعام ٧٠)

أوفى قول الشاعر :

ضربناكم وحي تفرق جمعكم
وطلوت أكف منكم وحاجم
وعادت على البيت الحرام هوايس
وأنت على خوف عليه التمام
وإلى لأعصى عن أمور كثيرة
سترقى بها يوما إليك السلام

وقد يكون التسخير للاسم الموصول أو المرخم في النداء أو غير ذلك من وسائل خلق التأثير الأدبي .

ثانيا : بالنسبة للإعراب :

أشهر طرق العدول عن الإعراب إرادة المناسبة الصوتية ، كما في إعراب الحوار ، وكما في مراعاة القافية على حساب الضبط الإعرابي ؛ وذلك كما في قوله تعالى : « إن هذان لساحران » - بتشديد نون إن -

وكقول الفرزدق :

وعص زمان يابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا لم يحلف

وقوله امرئ القيس :

كأن ثبيرا في حراني وبه
كبير أناس في بجاد مزمل

ثالثا : بالنسبة للمطابقة :

هناك ثلاث طرق للعدول الأدبي عن المطابقة :

١ - الالتفات ؛ كما في قوله تعالى « ولقد علمنا المستقدمين منكم ولقد علمنا المستخرين » . وإن ربك هو يحشرهم إنه حكيم عليم » . (الحجر ٢٤ - ٢٥) لاحظ اختلاف ضمير الخطاب بين الجمع في « منكم » والفراد في « ربك » - فهذا نوع من الالتفات .

٢ - اختلاف الاعتبار ؛ كما في قولك لمحيانا : « العرب تقول كذا » ، وأحيانا أخرى « العرب يقولون كذا » ، باعتبارهم في الأول أمة أو جماعة ، وفي الثاني قوما أو جمعا .

٣ - التعليب ؛ كما في قوله تعالى : « وبالوالدين إحسانا » . إما يلعب عندك الكبير أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما » . (الإسراء ٢٣) ففي الوالدين تعديب معجمي ؛ لأن الأب مولود له وليس والدًا ؛ لأنه لا يلد . « والتعليب هنا معنى التأنيت ؛ أما في « أحدهما أو كلاهما » فالتعليب نحوي ، وهو للتذكير .

رابعا : بالنسبة للربط :

يعدل عن الربط بتكرار اللفظ أو بضميره أو بالإشارة إليه ،

بلى الربط بالوصف ، نحو « قاتلوهم بعذبهم الله بأيديكم » ويخسرهم وينصرركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين » (التوبة ١٤) ؛ أى « ويشف صدوركم » ، ويعدل عنه كذلك بعدم المرجع للصمير ، كما فى قولهم « زعموا أن كذا » ، وقوله تعالى : إنا أنشأناهم إنشاء فجعلناهم أبكارا عربيا أترابا » (الواقعة ٢٥ - ٢٨) ، مع أنه لم يسبق ذكرهن . ومنه أيضا تنوع الضمائر دون ذكر المرجع ، نحو : « إنه (أى القرآن) لقول رسول كريم . ذى قوة عند ذى العرش مكين ، مطاع ثم أمين . وما صاحبكم بمجنون . ولقد رآه (أى محمد رأى جبريل) بالأمن المبين . وما هو (محمد) على الغيب بضين . وما هو (القرآن) بقول شيطان رجيم . فآين ندهبون . إن هو (القرآن) إلا ذكر للعالمين » (التكاوير ١٩ - ٢٧) . وقد يعود الصمير إلى أبعد مذكور ، كما فى « لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين . إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا » (يوسف ٧ - ٨) ؛ فالصمير للإخوة ، ولكن السائلين أقرب إليه منهم .

خاصا : بالنسبة إلى الرتبة :

المدول عن الرتبة المحفوظة ترخص وليس استعمالا عدوليا . أما العدول عن غير المحفوظة فهو موضوع مهم من موضوعات البلاغة ، يسمى « التقديم والتأخير » وهو موضوع مهم يسمونه فى علم اللغة الحديث Foregrounding ، ويكون إما لأسباب فنية لإظهار معنى ما بواسطة التقديم ، أو لأسباب نفسية ، أو لتمود الأديب على التقديم حتى لا يؤدى التقديم حرصا معيا .

سادسا : بالنسبة إلى التضمين :

فلنا إن من الأصول التى جردها علماء العربية :

- (أ) الذكر - ويكون المدول عنه بالحذف .
- (ب) الوصل - ويكون المدول عنه بالفصل أو الاعتراض .
- (ج) أن يوضع لكل لفظ معنى أصل ، والمدول عن ذلك يكون بما سبق إيراد تحت البنية .
- (د) عدم الريادة ، ويعمل به بالريادة .
- (هـ) الاختصاص نحويا أو معجميا ، والمدول عن الاختصاص النحوى يكون بتجاهل الاختصاص ؛ وعن الاختصاص المعجمى يكون بالمجاز . وقد سبق الكلام فى المجاز ، ويمكن أن ينحصر هنا لريادة بيان .

والحذف والفصل والاعتراض والنقل والريادة وتجاهل الاختصاص والمجاز كلها ظواهر يمثل فيها المدول عن الأصل

فى التضمين فى أثناء الاستعمال الأدبى ، والحذف قد يكون نحويا وقد يكون بيانيا ؛ وشرطها أمن اللبس بواسطة وجود دليل المحذوف ، سواء أكان الدليل مقاليا أو حاليا . وقد يهدف المتدا أو الحذف أو الموصوف أو الصفة أو المضاف إليه أو شطر الجملة أو كلام طويل يقتضيه المقام ، كما فى قصص الأنبياء فى القرآن . ولست أجد المسافة لإيراد الشواهد على كل ذلك فى بحث مختصر كهذا البحث . وأما الفصل فتشعره ؛ فصل نحوى بين المتلازمين ؛ وفصل بلاغى ، بمعنى حذف الحروف الرابطة بين جملة وجملة والفرق بين الفصل النحوى والاعتراض أن الفصل يكون بما دون الجملة أو بجملة غير أجنبية ، ويكون الاعتراض بجملة أجنبية كاملة تسمى الجملة المعترضة . أما الزيادة فى نظر المحويين فهي حشو فى الكلام ، لأنها ليست جزءا من غط التركيب فى الجملة ؛ ولكنها عند البلاغيين وسيلة أسلوبية لإعادة التأكيد ؛ لأن زيادة المبني عندهم تدل على زيادة المعنى . ومن هنا دخلت الزيادة حظيرة الاستعمال العدولى . وأما تجاهل الاختصاص فالمعروف أن بعض الحروف يختص بالدخول على الأسماء وبعضها يختص بالدخول على الأفعال ، وأن بعض الظروف يضاف إلى الجملة الفعلية . ولكننا قد نجد تجاهلا هدا لأسباب أسلوبية ؛ فمن ذلك قوله تعالى : « وإن كلاً لما ليوهينهم ربك أصحابهم ... » (هود ١١١) ، فدخل الحرف (لما) على الحرف (اللام) . ومن ذلك دخول إذا الظرفية على الاسم المرفوع ، نحو « إذا السياه انشقت » . وكذلك دخول إن الشرطية عليه ، نحو « وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله » . وأما تجاهل الاختصاص المعجمى فيتضح إذا عرفنا أن لكل كلمة فى المعجم اختصاصا يقبل من الكلمات دون قبيل . فالفعل « لما » مثلا لا يكون فاعله فى الأصل إلا حيوانا أو نباتا . فإذا قلت « لما شوقى إليك » فذلك تجاهل اختصاص الكلمة بمعجمها ، وهو ما يسمى المجاز ؛ أى أن المجاز يقوم على المفارقة المعجمية بين اللفظ الذى يحمل المجاز وبين قرينة المجاز ؛ لأن لفظ « شوقى » فى هذه الجملة هو القرينة ، بسبب أنه يدل على عدم إرادة المعنى الأصل .

هذا ما قصدته بالاستعمال العدولى ؛ وهو فهم حديث المادة القديمة . وبهذا يتضح لنا أن معنى الحدائى إذا اتصل بالنتائج فإنه يرتبط أعظم الارتباط بمكرة الانتكار .

هذه نظرة سريعة ، ألقيتها على قصايا الحدائى بالنسبة للغة العربية ، انتمعت فيها بجهودى فى بحوث أو كتب فى منشورة ، ولكن موضوع الاستعمال العدولى بالذات أحلته من كتابي : « التمهيد فى اكتساب اللغة العربية عبر الناطقين بها » ، وهو تحت الطبع الآن .

اللغة العربية

بين الموضوع والأداة

أحمد مختار عمر

ربما كانت اللغة هي المجال الوحيد الذي يمكن دراسته وتتبعه من زاويتين مختلفتين : إحداهما باعتبارها أداة للتفكير ووسيلة للتواصل ، والأخرى باعتبارها موضوعاً للدراسة ، وميداناً للبحث . اللغة باعتبار الأول مجموعة من الرموز الصوتية العرفية التي بها يتفاهم أبنائها ويتفاعلون ويعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم ، وتكون حداثة اللغة بقدر ما تؤديه لأبنائها من وظائف ، وما تساعده مستخدموها على التفاعل والتفاهم ، وبقدر ما تقدمه لهم من وسائل للتمييز عن حاجاتهم ومعارفهم المختلفة . وهي باعتبار الثاني موضوع للبحث والنظر ، تخضع مادتها للتسجيل والتحليل ، ويتم دراستها على مستويات متدرجة ، بدءاً بالصوت المفرد وانتهاء بالجملة أو العبارة أو النص .

ويدخل عنصر الزمن في الحكم على اللغة من جانبها السابقين : فمقدار حدائتها باعتبار الأول يتوقف الحكم فيه على الفترة الزمنية التي تعاشها ، وبالقياس إلى احتياجات عصرها ومتطلبات أبنائها ، كما يحكم على حدائتها باعتبار الثاني بالنسبة لفترة زمنية معينة ، وبعد الأخذ في الاعتبار أي دراسات لغوية جارية في وقتها حول اللغات الأخرى .

تستوعب تراث الأمم القديمة ، وأن تمثله وتؤدي أفضل أداء ، دون أن يقف المصطلح عقبة أمام الترجمة أو التأليف . واستطاعت العربية بما تمثله من عوامل لتطور والتجديد (كتطويع الدلالات ، والتوسيع المجازي ، والتوليد ، والاشتقاق ، والتعريب . . .) استطاعت أن تكون أداة تكبير وتأليف لمن لا يحصون من علماء عصر النهضة الإسلامية ، سواء في العلوم الرياضية أو الكيمياء أو الطب أو الصيدلة أو النبات . . . أو غيرها .

وكما أمكن للغة العربية أن ترقى إلى مستوى الحدائثة بديناميكيته الذاتية من ناحية ، وبجهود أبنائها من ناحية أخرى ، استطاعت الدراسات اللغوية في الحقبة نفسها - وحتى نهاية القرن الرابع الهجري - أن ترقى إلى المستوى نفسه حتى بعد أخذنا في الاعتبار الدراسات اللغوية الحارثة في وقتها ولأسبقه عليها في اللغات الأخرى .

وليس هناك أي فلاح بين الاعتبارين ، فقد تخلف اللغة وترقى الدراسات حولها ، وقد يحدث العكس ، وقد يتخلعان معا أو يرتقيان معا . وبظرة سريعة إلى اللغة العربية في تاريخها الطويل تكفي لإثبات ما نقول :

(أ) فقد كانت اللغة العربية في عصورها المبكرة - وحتى نشأة العلوم عند العرب خلال العصر العباسي - تقى باحتياجات أبنائها ، ولهم بالأداة الملائمة لأفكارهم ومشاعرهم ، دون أن تواكبها دراسات لغوية من أي نوع .

(ب) ومنذ منتصف القرن الثاني الهجري اعتدل الميزان وسارت اللغة العربية والدراسات اللغوية جنباً إلى جنب ، فواكبت اللغة العربية متطلبات عصرها ، واستطاعت بمرونة فائقة أن تتحاشى أزمة موقعها بين القديم والجديد نتيجة العوامل الإقليمية واتساعها في الأماكن المترامية كما استطاعت أن

ولسنا هنا في مجال التاريخ للجهود اللغوية العربية في عصرها الوسيط ؛ ولذا تكفي الإشارة العابرة لأقامة الدليل على صدق ما نقول :

١ - فقد توصل اللغويون العرب إلى نتائج صوتية شهد المحدثون بأنها جليلة القدر بالنسبة إلى عصورهم ، بل حتى بالنسبة إلى العصر الحديث ، برغم ما فيه من إمكانات هائلة لم تنع للفقه ، من آلات وأجهزة تصوير وتسجيل وتحليل . . . ويكفي العرب فخرا في هذا المجال أن يشهد لهم علماء غريبان كبيران هما برجستراسر الألماني وفيرث الإنجليزي . يقول لأول : «لم يسبق الأوروبيون في هذا العلم إلا قومان : العرب والهنود» ، ويقول الثاني : «إن علم الأصوات قد نما وشب في خدمة لغتين مقدستين هما السنسكريتية والعربية» .

٢ - أما النحو العربي فقد بلغ مستوى من الرقي - بالنسبة لعصره - جعله ينتزع شهادة التفوق من القدماء والمحدثين على السواء . فهذا ابن مضاء - أحدي أهداء الحياة - يقول : «وإن رأيت النحويين . . . قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن . . . قبلوا من ذلك إلى الغاية التي أمروا بها» وهذا يوهان فلك يقول : «ولقد تكلمت القواعد التي وضعها النحاة العرب - في جهد لا يعرف الكلال ، وتوضيحية جديرة بالإعجاب - بعرض اللغة الفصحى وتوضيحها في جميع مظاهرها . . . حتى بلغت كتب القواعد الأمثلية عند مستوى من الكمال لا يسمح بزيادة لمستزيدة» .

٣ - وأما في مجال التأليف المعجمي علم يعرف شعب - سبق العرب أو عاصرهم - استطاع أن يسايرهم أو يذانيهم في هذا المجال . ولا تعرف أمة من الأمم قد تفشت في أشكال معاجمها وطرق تبويبها وترتيبها كما فعل العرب . وقد كان العرب منطقيين حين لاحظوا جانبى الكلمة ، وهما اللفظ والمعنى ، فأنفوا معاجم ترتب على حسب الألفاظ ، وأخرى ترتب على حسب المعاني أو الموضوعات . ولم يقتصر في معاجم الألفاظ على طريقة واحدة ، وإنما اتبعوا عدة طرق لا مجال لتصيلها هنا . ولذا لا تعجب أن نجد عالما لغويا أوروبا هو Haywood يهر بجهود المعجميين العرب فينطلق لسانه بهذه الشهادة التي يقول فيها : «الحقيقة أن العرب في مجال المعاجم يحتلون مكانا للمركز ، سواء في الزمان أو المكان ، بالنسبة للعالم القديم والحديث ، وبالنسبة للشرق والغرب» .

(ج) وتعاور على اللغة العربية وتراجمها - بعد ذلك - تقنيات متنوعة ، وتختلف عليها عوامل متعددة ، تراوحها بين الصعود والهبوط ، إلى أن نصل إلى العصر الحديث فماذا نجد ؟ نجد دراسات لغوية متقدمة يمكن أن توصف في بعض نتائجها بالحدثة أو تقريبا من الحدثة ، ولكن في جانب الأداة لا نجد إلا لغة مهالمة متحلفة تكاد تحس بالعربة بين أبنائها - برغم ما غلظه

من إمكانات ضخمة ، ووسائل متنوعة ، وأساليب متعددة ، تضمن لها البقاء والاستمرار .

نجد لغة يلفظها أبنائها في كل مجالات الحياة ، وينظرون إليها نظرة اودراء وامتهان ، ويتعالمون عليها في كل مناسبة ويلون مناسبة ؛ لغة يتبرأ منها مقموها على كل المستويات وفي شتى التخصصات .

نجد لغة لا ينجل من الخطأ فيها أحد ، ولا يسعى لانتقادها إنسان ، ولا يعبأ أن يجيدها مثقف . لغة ارتفعت عن أهل الأرض راضية بأن تكون - كما كان يقول القدماء - لغة الملائكة ، ولغة من يرضى عنهم الله يوم القيامة فيدخلهم الجنة .

والقضية التي نطرحها الآن للمناقشة ، ونحاول أن نجيب عنها ، هي : ما مواقع التخلف أو الحدثة في العربية الحديثة ؟ وكيف نرقى بها إلى مستوى الحدثة المطلوب ؟ وما مواضع القصور في الدراسات اللغوية العربية الحديثة ؟ وما أوجه الحدثة والحدثة فيها ؟ وماذا ينقصها لكي تنصف بالحدثة المطلقة ، وتواكب غيرها من الدراسات اللغوية على المستوى العالمي ؟

ولتشعب أطراف هذه القضية وتعدد جوانبها فربما كان من الأفضل أن نعالجها تحت عنوانين مستقلين هما : اللغة الأداة ، واللغة الموضوع . ونبدأ بأولها لأهميته :

اللغة الأداة :

لا نغنى باللغة في العنوان السابق معناها الواسع الذي يضم كل مستويات اللغة العربية ، وإنما نغنى بها اللغة الفصيحة أو الصحيحة التي يمكن اعتبارها اللغة المشتركة التي تربط المثقفين العرب بعضهم ببعض ، والتي يجب أن تكون لغة العلم والبحث والتأليف والمحاضرة وجميع وسائل الإعلام المختلفة ، من صحافة وإذاعة وتلفزة وغيرها . فما مكانتها في كل هذه المجالات ؟

إذا نظرنا حولنا فلن نجد هذه اللغة منتزعة إلى حد ما إلا في الأعمال الكتابية ، وإن كانت تعاني من أوجه قصور هذه :

فهي أولا تعاني من صور التحريف والتشويه المتخلطة حتى لو توسعنا في مقاييس الصواب والعمى وقبلنا كل ما يمكن قبوله من الألفاظ والتعبيرات والأساليب .

وهي ثانيا وقف على القلة القليلة من الكتاب الذين ملكوا ناصية اللغة وصبروا أنفسهم على تعلمها وإتقانها .

وهي ثالثا فرس حرون وأداة حصية في أيدي جمهور المتعلمين والمثقفين الذين لا يحسنون التعبير - بالقلم - عن ذات أنفسهم ، ولا يكتبون جملة خالية من الركازة والتحريف والتشويه . مستوى في ذلك تلاميذ المدارس الثانوية وطلاب

١ - اللغة العربية والقذوة :

والقذوة قد يكون ساجدا أو مستولا أو مذبذبا أو ممتلا أو أستاذ جامعا أو أدبيا أو مفكرا أو ... أو ... ولهذا يجب على هؤلاء أن يتحروا الصواب فيما يكتبون ويستخدمون وواجبهم جميعا أن يتعلموا ويتكلموا باللغة العربية السليمة ملازمة أقدارهم قد وضعتهم موضع القذوة لعامة الناس .

ولا تريد أن يصير بنا الحال إلى ما صار إليه في بلاط بعض الحكام الذين لا يقيمون لسانهم فتباري في اللحن ونسابق في الخطأ ، عملا بتوصية إسحاق بن إبراهيم الكاتب (من أدباء القرن الرابع) التي تبيح للشخص تعمد اللحن عند الرؤساء والملوك الذين يلحنون ولا يعربون ، معللا ذلك بأن الرئيس أو الملك لا يجب أن يرى أحدا من أتباعه فوقه . وقد حكى فيها حكى أن رجلا لحن في مجلس بعض الخلفاء اللحنين ، فلما عوتب قال : «لو كان الإعراب فضلا لكان أمير المؤمنين إليه أسبق» .

٢ - اللغة العربية والقيمة الذاتية :

من أخطر ما تآتى منه اللغة العربية المعاصرة فقدانها لقيمتها وهيئتها في نفوس الشباب والثقفين . وإذا كان الاستعمار قد أسهم في ذلك إلى حد كبير فكيف نفل تحت تأثير سموله حتى بعد زواله وانتهائه ؟

لا بد أن يعود إلى ابن العروة شعوره بالاعتزاز بلغته وتراثه ، وأن تبحث فيه من جديد روح الغيرة على لغته باعتبارها جزءا من كيانه ، ومقروما لعرويته ، وأساسا لدينه ، وإلا تعرضت أممتنا للشذات ، ولما هو أخطر من الشذات ، وهو - على حد تعبير الدكتور بنت الشاطيء - أن «تمسخ شخصيتها ، وتبتر من ماضيها وتراثها وتاريخها» .

ولن تعود للغة العربية مكانتها إلا بحملة نوعية كبيرة ، وينجب الخط من شأنها ، وشأن القوامين عليها ، في مسرحياتنا وأفلامنا وأغانيها ، ويربطها بعامل المنفعة ، والإشعار بأهميتها في كل مجالات الحياة الجادة ، من التحاق بجامعة ، أو تعيين في وظيفة ، أو غير ذلك .

٣ - اللغة العربية وألفاظ الحيلة :

من حسن الخط أن مجامعنا اللغوية - على مستوى الوطن العربى - تولى هذه القضية اهتمامها ، وتزودنا من حين لآخر بقوائم للمفردات اقترحتها على أساس من القياس أو الاشتقاق أو النحت أو التعريب أو غيرها ، وبألفاظ جديدة تعبر عن احتياجات الحياة اليومية ، هذا إلى جانب جهود الأفراد والهيئات الأخرى . ولكن ينقصنا في هذا المجال - على عكس ما كان عليه الأمر في الماضي - الجرأة في التعريب وصهر الألفاظ التي تقترضها

الجامعات بل وأساتذتها . وليس طلاب أقسام اللغة العربية وعربيتها بأحسن حالا من هؤلاء وأولئك ، فالبلى عامة .

وما أظن أن هناك مثالا أبلى في الدلالة على ما أريد من ذلك الخطاب الذى نشرته جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة ، والذي أرسله إليها طلاب في الصف الثالث الثانوى ، أى بعد أحد عشر عاما من الدراسة المتظمة في مراحل التعليم المختلفة ، فقد احتوى هذا الخطاب ذو الثمانية عشر سطرا على ثلاثة وعشرين خطأ إملايا ولغويا ونحويا .

وهى رابعا لا تكاد تستعمل إلا في الأعمال الأدبية والدراسات الإنسانية ، وتكاد تختفى بوصفها لغة للعلم والتكنولوجيا ، بإصرار معظم جامعاتنا العربية على تدريس العلوم باللغة الإنجليزية ، وإصرار أساتذتها على التأليف كذلك باللغة الإنجليزية .

فإذا انتقلنا إلى مجالات الحديث والمشاهدة نجد الحالة تزداد سوء . فالعربية الفصيحة تختفى من حيث هى حوار ومحاضرة أو تكاد . والمتخصصون في اللغة العربية ودراساتها يستخدمون العاميات في التعبير عن ذات أنفسهم . وأعضاء المجالس اللغوية العربية يناقشون مشكلات اللغة ويضعون الحلول لطلوبها بلسان عامى غير فصيح . وحتى بالنسبة لقراءة المادة المكتوبة لا نجد من يسلم من اللحن والتعريف والتشويه إلا من ندر . وليستمع أحدكم إلى مذهبى النشرات الإخبارية ~~تكون~~ إلى هوة إلقاء الخطب والأحاديث من الساسة والزعماء ، فسجد عجباً . فهذا زعيم عربى كبير يقف في الأمم المتحدة يتحدث عن القدس قبله الإسلام والمسلمين فيضم القنف من «قبلة» ، ويحولها إلى «قبلة» . وهذا ثان يتحدث عن سماحة الإسلام الذى لا يميز بين عرق ولون فيتحول العرق على لسانه إلى «عرق» . وهذا رئيس لقسم اللغة العربية في إحدى الجامعات العربية يحاضر في ندوة عن «محنة اللغة العربية» فتأتى الصحف صباح اليوم التالى لتعقب هل محاضرتة بقولها : «لقد أثبت محاضرتنا - بما لا يقبل الشك - أن لغتنا في محنة وأى محنة» .

فماذا أدى بنا إلى هذه الحال السيئة ؟ ولماذا تخلفت لغتنا العربية عن سائر اللغات في أدائها لوظيفتها ؟ وما السبيل إلى استردادها لمكانتها ؟ وكيف تعود إليها صفة الحداء بعد أن لم تبق لها إلا صفة العراقة ؟

على الرغم من كآبة الصورة فالحل ممكن إذا تصافرت الجهود وحسنت السياسات واتخذت الوسائل العلمية لحل المشكلة أو التخفيف من حدتها ، وإن كان كثير من هذه الوسائل فوق طاقة الأفراد ، ولا بد أن تتدخل الهيئات والمؤسسات بكل إمكاناتها وأشكال نفوذها . وأعرض أمامكم في إيجاز أهم العوامل التى أراها ضرورية للخروج باللغة العربية من محنتها أو من ملأستها - كما يحلو لأحد المستشرقين العيوريين على العربية أن يسميها .

لقد كانت اللغة العبرية شبه ميتة ولحن دبت فيها الحياة باحتياؤها لغة رسمية وباستخدامها في تدريس العلوم ؛ فهل لغتنا دون هذه اللغة ؟

إن اللغة لا تنشأ من فراغ ، ولا تحيا إلا بالاستعمال ، وكما قال الشاعر القديم عن بعيره : يموت بالترك ويحيا بالعمل . فكل ذلك اللغة . ولما أي لغة مرتبط بنساء من يستعملونها ، وارتقائهم فكريا ، ومسايرتهم للتطور الثقافي والحضارى والاجتماعى . فلذا كانت اللغة العربية مقصدة - في نظر علمائنا المصاصرين - فاليوم يرجع اللوم ، لأسهم هم الذين جندوها بتركها ، وأماؤها بهجرها ، ونشككوا في قدرتها حين جهلوا مكان الطاقة ومراكز القوة المحركة فيها . إن حيوية اللغة وحدها غير كافية لحياتها واستمرارها ، بل لابد - إلى جانب ذلك - من حيوية مستعملها . ولذا فنحن نلقى بالعبء على علمائها لأن حل أيديهم ظلمت اللغة العربية ، وبهم ستسرد مكانتها ، وستعود إليها حياتها الطبيعية حين يستخدمونها ويطورونها ، ويخضعونها لفكرهم واختراعهم وتأليفهم .

لا بد إذن من خطوة إيجابية نحو التعريب . وقد يضطر هذا علمائنا إلى التعاون فيما بينهم لإنشاء هيئات مصغرة للترجمة والتعريب ووضع المصطلحات وملاحقة التطور العلمى العالمى . وسيجدون أمامهم من الروافد ما يزودهم بالألفاظ والمصطلحات ، سواء في مؤلفات القدماء ، أو في قوائم المصطلحات ، أو في معاجم الموضوعات ، كالمخصص لابن سيده ، أو عن طريق الاقتراض من اللغة الأجنبية حين تدعو الحاجة إلى ذلك .

• - اللغة العربية والتعليم :

هناك جملة من الأسس والمعايير المعنوية والثربوية العامة التي يتجاهلها أو يجهلها من يؤلفون أو يوجهون التأليف والتدريس في اللغة العربية .

الحقيقة الأولى أن اللغة والفكر لا ينفصلان ، وأنا حينما أفكر إنما أفكر بواسطة اللغة ، وحينما نستخدم اللغة فنحن نستخدمها لتعبير عن فكرة أو رأى . بل إن من اللغويين من نادى بأن اللغة هي المتحركة في الفكر ، وأنها هي التي توجهه وجهة معينة . ومعنى هذا أن تعليم اللغة يعنى في الحقيقة تعليم الفكر . فهل نحن نعلم اللغة من هذا المفهوم ؟ من المؤسف أن نقول : لا . إننا قد حولنا دروس اللغة العربية إما إلى قواعد جامدة بأمثلة مصنعة أو إلى نصوص تفصل بأفكارها ومضامينها عن مفاهيم القرن العشرين ، أو إلى جمل وعبارات معرقة في الخيال ، موهلة في التسبب ، باسم المجاز أو فنية التعبير ، فانفصلت اللغة عن التفكير العلمى ، ورسخ في أذهان الناشئة أن اللغة القصيدة لا تصلح إلا لمن يريد أن يحترف الأدب أو يصطبغ الشعر ، وأنها لا طائل من ورائها لمن يتجه إلى العلوم أو يفكر في الحقائق

في بوتقة اللغة العربية ، كما يتقصنا سرعة الحركة وتوحيد اللفظ في جميع أجزاء الوطن العربى ، واتخاذ السبل الإعلامية الكافية للترويج للألفاظ التي تقرها أو تقترحها المجالس . وقد يكون ضروريا في هذا المجال إلزام أجهزة الإعلام المختلفة ، ومؤلفى الكتب المدرسية ، بما تتعلمه المجالس من قرارات في هذا الخصوص .

٤ - اللغة العربية والعلوم :

من المؤسف أن نظل اللغة العربية حتى الآن بعيدة عن مجالات التفكير العلمى ، وأن يتبرا علمائنا منها ، ويتهموها بالعجز والقصور عن تلبية احتياجاتهم . أليس غريبا أن تتمكن العربية من أن تكون لغة العلوم كلها خلال عصرها الوسيط ، وأن تصبح لغة الفكر في كل الأقطار المفتوحة ، وأن تكون أداة صالحة لنقل العلوم والمعارف أولا ، ثم التأليف فيها ثانيا ، وأن يخلد التاريخ أسماء علمائها الأعلام ، الذين طوخوا لفكرهم وعلمهم ، ثم تهتم اليوم - برغم تقدم وسائل البحث وإنشاء بنوك هائلة للمعلومات والمصطلحات - تهتم بالمعجز والقصور ؟ أو ليس من المعجب المعجب أن تهتم بطريقة الأسس في عهد محمد علي بنفضة المصطلحات العلمية وأن تكون في فجر نهضتنا الحديثة لجان علمية لتعريب المصطلحات ، وأن تؤل هذه الجهود ثمارها في شكل كتب عربية مترجمة في كثير من العلوم ، منها القول الصريح في علوم التشريح (١٨٣٢) وهو أول كتاب تشريح يظهر باللغة العربية في العصر الحديث ، ثم لا يتهم علمائنا المعاصرون بهذه القضية ، بل يولونها ظهورهم ، ومنهم من يحاول التشكيك في علميتها ، والنيل من قلميتها ؟

ألم يسأل المشككون أو التشككون أنفسهم : كيف كانت العربية أداة صالحة لكتابة العلوم أكثر من عشرة قرون ، وكانت لغة حضارة طوال هذه المدة ، ثم لا تكون اليوم صالحة لأداء المهمة نفسها ؟

وإنى لأعجب أن نظل هذه القضية - قضية التعريب للغة العلم والتكنولوجيا - ماثرة جدل بين مؤيد ومعارض حتى الآن ، وأن يتبارى كل طرف في تسفيه رأى الطرف الآخر . وقد تابعت الحملة والحملة المضادة التي نشرتها جريدة الأهرام منذ أشهر قليلة حول تعريب العلوم فازدت عجبا .

ألا يكفي المعارضين أن ينظروا إلى ماضي لغتهم ليحكموا ؟ ألا يتنبهون أن يروا نجاح التجربة السورية في تدريس العلوم بالعربية وقد امتدت إلى ما يزيد عن نصف قرن ؟ ألا يرددهم إلى الصواب أن ينظروا إلى شعوب لا تتمتع بلغاتها بنصف ما تتمتع به لغتنا من حيوية وهي تقوم بالتدريس والتأليف في العلوم بلغاتها ؟ حتى دولة إسرائيل ذات الأجناس المتنوعة واللغات المتعددة استعنت لغتها الرسمية واتخذتها أداة للبحث والعلم والتعليم .

٣ - تأليف المعاجم للصورة المتدرجة الملائمة لكل مرحلة من مراحل العمر .

٤ - تأليف الكتاب المناسب لكل مرحلة مع الاستعانة بشئ الوسائل السمعية والبصرية .

والحقيقة الرابعة أن أفضل من لتعلم اللغة واكتسابها هي تلك المحصورة بين الرابعة والثانية عشرة ؛ أي تلك السن التي تغطي عامين قبل سن المدرسة ، وتمتد لتشمل المرحلة الابتدائية بأكملها ، وهي الفترة التي ينبغي التركيز عليها إذا أريد لغة النشء أن ترقى ، ولغة جيل المستقبل أن تصل إلى المستوى المطلوب . فهل نحن سائرون في الطريق الصحيح حيال هذه الحقيقة ؟ من الأسف أن نقول لا مرة أخرى ؛ فالتلميذ ينهي مرحلته الابتدائية وهو لا يكاد يقيم لسانه أو يحسن التعبير الكتابي بجمل بسيطة سليمة . وبذلك نكون قد ضيعنا أفضل سنوات الإنسان لتعلم اللغة ، ونكون أي محاولة بعد هذا لإصلاح هذا الخلل محكوما عليها سلفا بالفشل الذريع . إن أي خلل في لغة الناشئة إذا لم يعالج مبكرا سيكون من الصعب التعلب عليه كليا تقدمت بالتلميذ السن . وأي محاولة للإصلاح اللغوي إذا لم تبدأ في مرحلة الطفولة فلا جدوى منها ، وإذا لم تواكب التلميذ في سن المدرسة وقبل سن المدرسة فسيكتب لها الفشل . ولهذا فإن نقطة البداية لإصلاح حال اللغة العربية - إذا أردنا الإصلاح - هي إصلاح حالها في المرحلة الابتدائية . وفشل المرحلة الابتدائية في تعليم اللغة العربية سيعقبه فشل المرحلة الإعدادية ثم الثانوية . ويصل الشاب إلى الجامعة بعد أن يكون قد نضج عقله ولكنه مع الأسف لم ينضج لغويا . ويظل محجزة اللغوي ملارما له بقية سنوات عمره ، حتى لو تخصص في اللغة العربية ودخل أحد أقسامها في أي جامعة عربية فالجامعة ليست المكان المناسب لتعليم المهارات اللغوية ، وإنما هي المدرسة الابتدائية

٦ - اللغة العربية ومشكلات النحو :

ربما لم يلق نحو لغة من الشد والجذب مثلما يلقى نحو اللغة العربية . فمنذ وقت مبكر والصراع على أشده بين أنصاره وأعدائه ، حتى اضطرب أبو جعفر النحاس من علماء القرن الرابع الهجري أن يرد على مقالة اشتهرت في عصره وقبل عصره وهي أن «النحو أوله شغل وآخره بغي» ، وحتى اضطرب عالم مثل ابن خلدون إلى التحذير من الإفراط في تعلم النحو ؛ ولأن المطولات النحوية لا حاجة إليها في التعليم .

ومن الأسف أن يمتد الهجوم على النحو العربي في العصر الحديث ليشمل قواعده وأساسياته ، وأن يلصق بطريقة تدريسه كل خطأ أو تعثر يقع فيه المتكلم أو الكاتب ، مع أن ما يدرس منه الآن في المدارس والمعاهد لا يتجاوز القدر الضروري ، ولا يمتد خارج إطار القواعد العملية اللازمة لتصحيح السطق وتقويم القلم واللسان . ولعل أعنف هجوم في العصر الحديث على

العلمية ، وأنها لغة فضفاضة متسببة ، تنقصها الدقة المطلوبة في ميادين العلم المختلفة .

والحقيقة الثانية أن اللغة مهارة ، وأنها لا تتعلم عن طريق القواعد أو الأحكام النظرية أو دروس اللغة وحدها ، وإنما تتعلم عن طريق الاحتكاك والممارسة والتطبيق والتدريب بعد استكمال عدة الاستماع والاختزان . فهل يحقق درس اللغة العربية هذه الغاية ، ويسير في هذا الاتجاه ؟ وهل ما يستمع إليه الناشئة ويغترنونه في أذهانهم مما يقوى مهارتهم اللغوية ؟ من المؤسف أن نقول : لا . فدروس اللغة العربية تركز على الجانب النظري وتهمل الجانب العملي . ولو جردنا ما يقوم به التلميذ من ممارسة عملية للغة الفصحى في دروس اللغة العربية ما تجاوز دقائق معدودات كل أسبوع ، وهي دقائق لا تسمع - بالقطع - بتقويم لسانه ، وتصحيح نطقه ، ورده إلى الصواب . وكثيرا ما تتحول القراءة النموذجية ، وقراءة التلميذ (في دروس القراءة والنصوص) إلى نردب آلي بدون وعي . ومن المؤسف أن تغلب جميع الأجهزة التعليمية والإعلامية ، التي من المفترض أن تغذي ثقافة التلميذ اللغوية - من المؤسف أن تتحول لعدة ساعات على هدم ما يبنيه مدرس اللغة العربية في دقائق . ما الرصيد الذي يجترنه التلميذ في ذهنه خارج حصص اللغة العربية ؟ وطأ المادة التي يتلفها سواء عن طريق الأذن أو العين ؟ إنه خليط غريب ، ورصيد من لغة مشوهة ، يتصلون في تكوينها بتدريس المواد الأخرى ، والكتب المدرسية ، ووسائل الإعلام المختلفة ، وعلى التي يتنظر منها أن تكون عاملا مساعدا لا عاملا معاكسا . دعك من البيت ومستوى اللغة فيه ؛ فهذه قضية هروسة يصعب حلها ، وترتبط بقضية الأمية في عالمنا العربي . وهي قضية شائكة وحلها صعب يحتاج إلى جهد وزمن . ولكن ما نركز عليه هو مسئولية المؤسسات الثقافية التي يفترض أن تزود التلاميذ برصيد من التعبيرات الصحيحة ، وتحمده بالكلمات الفصحى في المواقف المختلفة ، وفي مجالات الفكر المتعددة ، ولكنها مع الأسف تقوم بغير هذا ، وتؤدي دورا عكسيا .

والحقيقة الثالثة أن لغة الطفل غير لغة الكبير والضرورة . إن اهتمامات الطفل واحتياجاته غير تلك التي يمارسها أو يشعر بها الكبير . ولكننا مع الأسف نعلم الطفل التفكير بلغة الكبير ، ولذا يحس بالانفصال عنها منذ فترة البداية ، ولا تتولد عنده الحاجة إلى تعلمها ؛ لأنها لا تتجاوب مع مشاهره وتجربته ، ولا تعينه في التعبير عن خبراته وممارساته اليومية .

لا بد في تعليم اللغة من استخدام التدرج والتابع للفتنين . وهذا يقتض ما يأتي :

١ - حمل دراسة مستوعبة للحقول والمجالات الدلالية والمعرية التي تناسب الأعمار المختلفة .

٢ - حمل إحصاءات ودراستات بقصد ترتيب المادة اللغوية ترتيبا متدرجا بحسب الأكثر شيوعا والأوسع استعمالا .

قواعد النحو العربي تمثله كلمات مثل : « يجب أن تتحلل من هذه القيود السخيفة . لماذا كل هذا التعب ؟ الآن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أو نصبوا تلك . . . لنسكن آخر كل كلمة ، ولنبتذل التنوين ، ولنقل الجمع بالياء فقط . . . ولنحرم أدوات الجزم والنصب من سلطاتها . . . يجب أن يزول احتكار اللغة بقيودها وقواعدها ونحوها وصرفها . . . وعلى أية حال إن لم نحطمها الآن مستحطمة الأجيال القادمة . فلنكن شجعان وبريحيهم نحن منها » (يوسف السباعي) . ومثل « هل من خرق وحماقة ، بل هل من جنون أقطع من قضاء زهرة العمر في سبيل تعلم لا شيء . . . في سبيل خلق حماقة . ويزيد الجنون فظاعة أن هذا الإعراب الأخرق ، هذا الخراب الفكري والنفسى ، ليس إلا ظاهرة متأخرة عن العربية الأولى » (الجنيدى خليفة) .

لقد كان الأولى هؤلاء الذين طالبوا بالعلم قواعد النحو ، أو وصفوها بالعنينة وعدوها من الترهات - لقد كان الأولى بهم أن ينادوا بتبسيط قواعد النحو وتيسيرها للشادين والمتعلمين ، وحذف الأبواب والمسائل غير العملية منه ، وهو ما يتجه إليه الدرس الحديث الآن . وإذا كان المهاجرون يفتقرون بالإعراب في الفصحى ويستمدون الحكم عليه : « أرفع إلى أولى الأمر من جميع المسئولين العرب الدعوة إلى العمل لإعفاء مواطنيهم من ذلك العبث الذي لا طائل تحته ، حتى يتاح تسليط طاقاتهم على ما ينفع ويفيد » ، فإننى أرى هذا الإعراب خيراً لا شراً ، ونعمة لا نقمة . ذلك أن الضبط الإعرابى يوضح العلاقات بين كلمات الجملة ، ويحدد للسامع وظيفة كل كلمة ، وهو في الوقت نفسه يعطى الكاتب حرية تحريك الكلمات من أماكنها ، تقديماً وتأخيراً ، لأسباب بلاغية أو أسلوبية ، دون ما خوف من غموض أو إيهام .

نعم إن النحو العربى بوضعه الحالى ، وبالصورة التى يتدرس ويتدرس بها ، قد أثبت فشله الفريع ، هل نحو أسلمنا إلى كارثة قومية ، نكتفى بالشكوى منها دون أن نتقدم فى علاجها خطوة واحدة . ولكن الحل لا يكمن فى إلغاء النحو والتخلص من فيوده ، وإنما فى البحث عن وسائل أخرى للاستفادة منه ، والاستعانة بمعطيات علم اللغة الحديث فى تطويره كما ستحدث فيما بعد تحت عنوان : اللغة للموضوع .

٧ - اللغة العربية ومشكلات الكلمة المكتوبة :

مع انتشار الكلمة المطبوعة وكثرة الصحف والمجلات ، ومع حلول العين محل الأدب فى تعلم اللغة واكتسابها ، حدثت الكارثة التى تعاني منها اللغة العربية الآن . وسبب الكارثة فى انتشار الكلمة المطبوعة أن طريقة الكتابة العربية معيبة ، لاكتنائها بتمثيل السواكن دون الحركات وهذا ما يجعل الفارىء الذى يتلقى الكلمة لأول مرة عن طريق العين يجتهد فى كيمية بطقها ، وقد يصيب فى اجتتهاده وقد يخطئ . وقد خلق هذا الاجتهاد

هوضى واضطراباً لا مثيل لها فى أية لغة أخرى . فهذا بيان تصدره دولة عربية تستنكر فيه حدثاً معيناً وتقول فيه : إنه نذير بشر مستطير ، فيحطىء قارئ البيان فى قراءته ويقول : إنه نذير بشر مستطير ، غير متنبه إلى التناقض الذى وقع فيه . وفى رأى أن نصف أخطاء المتكلمين باللغة المعصيبة - على الأقل - بمس بنية الكلمة وضبط حروفها الداخلية وليس بحروف إعرابها . وبهذا فإن النحو لا يحل هذه المشكلة ولا يقدر على معالجتها . والحل الوحيد هو فى اكتساب الكلمة منذ البداية بطقها الصحيح لا بنطقها المحرف . وكيف يتم ذلك ووسيلة الاكتساب الأساسية عند الصغار هى العين ؟ .

وهناك عيب آخر فى الاعتماد على الكلمة المكتوبة حتى لو كانت مألوفة ، وهو احتمالات بطقها الكثيرة التى لا تتحدد فى صورة واحدة إلا بعد فهم السياق والانتهاه من قراءة الجملة . فكلمة مثل « أكرم » هل تكون فى الجملة المعينة . أكرم أو أكرم أو أكرم أو أكرم : ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك أو ملك .

أما كيف نعالج مشكلات الكتابة العربية ، والكلمة المطبوعة بخاصة ، فهو ما ستحدث عنه تحت عنوان « اللغة الموضوع » .

ونتهى من هذا العرض السريع إلى نتيجة مؤسفة ، هى أن اللغة العربية الفصيحة تعاني من أقصى درجات التخلف من حيث هى أداة اتصال وتفكير ، وأن ردها إلى مستوى الحداداة يحتاج إلى تخطيط وتنفيذ تتعاون فيها كل أجهزة الدولة المعنية ، وهو ما ستحدث عنه تحت العنوان التالى :

اللغة الموضوع :

من اللافت للنظر حقاً أن تتقدم الدراسات اللغوية العربية فى العصر الحديث ، وأن تكثر الأبحاث التى تشهد من اللغة العربية موضوعاً للدراسة ، وأن تؤلف الكتب التى تقدم للفارىء العربى أحدث النظريات اللغوية ، وطرق التحليل المختلفة المثبتة فى تحليل اللغات ، ثم لا نجد من بين هذا الركب المطبوع خطأ واضحاً يتجه إلى تعصير اللغة العربية الأداة ، ويطبق أحدث نظريات علم اللغة وطرق تعليم اللغات عليها .

ولاجل توضيح هذه النقطة ربما كان من الأفضل أن نعالج الموضوع تحت عنوانين مستقلين هما : علم اللغة للعلم ، وعلم اللغة للمتعلم .

أولاً : علم اللغة للعلم :

هناك إنجازات كثيرة فى هذا الاتجاه تدخل به دائرة الحداداة ، وتضعه فى مصاف الإنجازات العالمية بالنسبة للغات الأخرى ولا يمتنى هنا أن أسجل أهم الإنجازات فى هذا المجال ، أو أعدد أسماء اللغويين فى عالمنا العربى ، إذ يكفىنى أن أحيل إلى

ولن يتحقق ذلك إلا إذا استطعنا :

- ١ - أن نعممها على السنة المثقفين حتى تصبح لغتهم معياراً للصواب اللغوي وتصيق الفجوة بين لغة الكلام الحد ولغة الكتابة .
- ٢ - أن نسمعها صحيحة سليمة على السنة الخطباء والمذيعين .
- ٣ - أن يتحدث بها حكامنا وولاة أمورنا ويستخدموها حين يواجهون الجماهير
- ٤ - أن تصبح هي الأداة الوحيدة المستعملة في أماكن الدرس وقاعات المحاضرات .
- ٥ - أن تكون أداة طيعة مربة في يد مستخدميها من الأدباء والكتاب .

فأين الطريق إلى تحقيق هذه الأهداف ؟ وما السبيل إلى الوصول إليها ؟

لا بد أولاً من كسر الحاجز النفسي الذي يفصل بين اللغة العربية السليمة وعامة المثقفين ، وأن يزال الوهم الذي يتوهم الكثيرون منهم أن اللغة الفصيحة تخص موقوف على أهله ، وأنها ليست بصاعتهم ، ولابد - ثانياً - من تلويح الجليلد وإزالة الفجوة أو الجفوة بين من يسمون بأساندة علم لغة الحديث وأساتذة النحو التقليدي ، وخلق مجال للتعاون بين الطرفين في صالح اللغة العربية وتطوير ساليب تعليمها . ولابد - ثالثاً - من التجاوب مع متطلبات العصر ومقتضياته التي تشد السرعة وتميل إلى التيسير والتسهيل في كل شيء ، وذلك بالبحث عن طرق حديثة وشكل جديد تقدم فيه اللغة العربية العملية . ولابد - رابعاً - من استخدام كل الوسائل التقنية والإمكانات العلمية والعملية المتاحة لتتريس السمات الوطنية ولتن يعيدنا في شيء أن نشيد بأعجاد اللغة العربية في ماضيها ، أو أن نمتحرر باشتغالها على ملايين الألفاظ ، أو أن نندب حفظها مع شاعرنا الميور حافظ إبراهيم ، أو أن نعقد مقارنة بين جيل والحيل الحالي من المتعلمين ، أو أن نؤلف الكتب تلو الكتب بتصحيح الأخطاء الشائعة أو الأساليب المتحرفة مما نسميه بالصواب اللغوي ، أو أن نخرج المطابع كل يوم عشرات الأبحاث والكتب في تبسيط النحو أو تيسيره أو تصحيحه أو تعديده ، ما دام كل هذا يسير بجهود فردية ، ويشترك في غيبة الخطة الشاملة والإطار العلم ، ويعفل أو يتغافل عن الوسائل الحديثة التي تتجدها الشعوب الأخرى لتعليم لغاتها الوطنية ومشرها .

إن الطريقة الوحيدة لدخول اللغة العربية عصر الحداثة ، ووقوفها على عتات القرن الحادي والعشرين ، هي قيام المسئولين عنها بشورة فنية ، تخرج على كل القيم والأساليب المسنة في تعليمها وتعلمها ، بعد أن ثبت فشل الدريج ، وانتهت سا

كتابين اثني يكشمان عن مدى ما وصل إليه هذا الحال من حداثة ، وهما .

١ - Bibliography of Arabic Linguistics للدكتور محمد حسن بأكلاً .

٢ - والجهود اللغوية خلال القرن الرابع عشر الهجري ، للدكتور عميف عبد الرحمن .

ولكن هذا لا يسمي من الإشارة إلى أحد الاتجاهات البارزة في هذا الميدان ، وهو إحصاءات الكمبيوتر التي قام بها الدكتور على حلمي موسى على حذور مفردات اللغة العربية وأخرجها في أربعة أجزاء . وقد تناولت هذه الإحصاءات الجذور الثلاثية والرابعة والخمسية في معاجم الصحاح واللسان وتاج العروس ، وقدمت لنا جداول كثيرة وإحصاءات متعددة لكل نوع . كما أن هناك إحصاءات أخرى له أجراها على ألفاظ القرآن الكريم ، محللاً أنواعها ، ومبيناً العلاقة بين الحروف والحركات .

وليس هنا مجال الحديث عن قيمة هذه الإحصاءات وأهميتها اللغوية .

ثانياً : علم اللغة للمتغمة :

إذا كان اللغويون العرب المعاصرون قد خطوا بعلم اللغة النظري ، أو علم اللغة للعلم ، خطوات كبيرة إلى أمام فإن الأمر هل العكس من ذلك بالنسبة لعلم اللغة الوظيفي ، أو تطبيق نظريات علم اللغة على اللغة العربية . ولعل هذا هو السرفي وجود الانفصال الكبير بين اللغويين وعامة المثقفين ، وفي العزلة التي يعيشها علماء اللغة عن مجتمعاتهم .

إن لسبيل الوحيد لتفاعل اللغويين مع بيئتهم هو أن يعصروا اهتمامهم في تلبية رغبات المجتمع ، وفي توجيه نتائجهم بحيث تلبى حاجات الحياة اليومية ، وفي تسليط الضوء على الجانب العلمي للغة ، ودراسة وتحليله وتقنيته ، وفي الاستفادة من معطيات علم اللغة الحديث وتوظيفها في خدمة اللغة العملية ، أو لغة الأداة ، لتطويرها وتطويرها ، وتقديمها بصورة عصرية إلى جماهيرها المثقفة ، وإلى طلابنا الذين يتجاوبون مع أعقد معادلات التربصية ، وأدق دقائق النظريات العلمية ، ولا يتجاوبون مع دروس اللغة العربية التي تمر المتعلم من لغته بدلا من أن نحسه فيها ، ونعده عنها عوضاً عن تقريره منها .

إن التحدي الكبير الذي يواجه أمتنا العربية الآن ، ويواجه اللغويين من باب أولى ويجب أن تتضافر الجهود لمواجهته ، هو كيف يمكن إعادة اللغة العربية الأداة إلى سابق مجدها ؟ وكيف يتيسر تقديمها للمهور المتعلمين في ثوب عصري وبصورة محبة ؟ وكيف تتحول إلى تراث مشترك وملك مشاع لأبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج ؟

إلى الحال المزمنة التي صرنا إليها ، وأن ينتقلوا من النظرة العاطفية إليها ، إلى النظرة الواقعية الفاحصة الراجعة .

ولن تصار لعتا بهذه المحاولة في شيء ، حتى لو كنا متشائمين أو متشككين في جدوى أي محاولة جديدة . فلن يكون حال اللغة العربية باستخدام هذه الوسائل بأسوأ مما هي عليه الآن . ومنعاً لأي فوضى أو تضارب في الوسائل التي سبصار إليها ، فإنني أقترح إنشاء مركز للعمليات التطبيقية ، يتولى دون غيره مهمة التطوير والتحديد .

الحاجة إلى مركز للغويات التطبيقية :

في غياب التخطيط والتنسيق وتوزيع الأدوار يصبح كل شيء ، وهذا هو حال اللغة العربية الآن . أعمال فردية تتم باجتهادات شخصية ، وأساليب مريبة تحركها نوازع حمية ، تتخذ دريعة للهجوم على اللغة العربية والبل منها ، قارة باسم التقدمية ، وتارة باسم الدعوة إلى التيسير والتطوير ، وجهود مبددة مبعثرة تنقصها الأسس العلمية والمبادئ التربوية ، غللاً الدنيا صجيجاً وحجيجاً دون أن تقدم شيئاً ذا بال ، وصراع بين قديم وجديد ، وبين أنصار الحداثة ودعاة العراقة ، ينتهي إلى لا شيء ، أو ينهي معه كل شيء ، وفراراً من اقتحام المجهول ، وانغلاق فكري ينشر صبابه من حولنا ، ويشكك في أي تعاون لغوي مع هيئة أجنبية أو مركز كثر حث أوربي أو أمريكي ، ونكباب على التراث حفظاً واجتراراً دون الاستفادة منه أو اتخاذه منطلقاً لأفاق جديدة معيدة .

ولن يخرج اللغة العربية من محنتها المعاصرة ، أو يعيد إليها حيويتها ونشاطها ، ويرد لها هيئتها ومكانتها ، إلا مركز حديث للدراسات اللغوية التطبيقية أو الوظيفية ، يخرّج لهذه المهمة ويكب عليها ، دراسة وبحثاً وتمحيصاً .

وفي تصور سريع لأعمال هذا المركز ومواصفاته أضع النقاط لآتية :

أولاً : يجب أن يضم المركز خبراء في المجالات الآتية :

- التخطيط اللغوي - طرق تدريس اللغات الوطنية -
- علم اللغة التطبيقي - علم اللغة النفسي والاجتماعي
- علم اللغة التضابلي - علم الأسلوب - تصميم البرامج والمقررات الملائمة - وضع المقاييس والاختبارات اللغوية الملائمة المنتجة - الوسائل التعليمية .

ثانياً : يجب أن يلحق بالمركز عدد من المستشارين في شتى فروع المعرفة ، للاستعانة بهم في إعداد المعاجم ، وتجهيز النصوص الملائمة لتعليم اللغة العربية لأغراض خاصة .

ثالثاً : يجب أن يضم المركز مجموعة عمل متخصصة ومتعددة تشمل لغويين محدثين وتقليديين .

رابعاً : يجب أن يزود المركز بمعمل لغوي ومختبر تعليمي يضم أحدث الأجهزة العلمية والتعليمية ، بما فيها أجهزة الكمبيوتر (كثير من هذه المختبرات والمعامل والأجهزة متوافرة في مصر ، ولكنها موزعة بين أماكن كثيرة) .

خامساً : يجب إيجاد تنسيق بين هذا المركز ومراكز البحث اللغوي الأخرى ، وبخاصة :

١ - مجمع اللغة العربية ، الذي ستنشط به أعمال أكاديمية محددة ، تشمل :

(أ) إعداد المصطلحات العلمية ، وملاحقة ما تدف به إلينا الحضارة العلمية كل يوم من مصطلحات يتراوح عددها بين خمسين ومائة مصطلح جديد - كما ورد في أحد تقارير منظمة اليونسكو .

(ب) متابعة الألفاظ والتعابير الشائعة وتأسيسها .

(ج) تصنيف المعاجم التخصصية .

(د) تزويد المعجم العربي تزويداً شبه يومي بما يجد من ألفاظ الحضارة ولغة الحياة .

كما سيقوم المجمع بالتنسيق بين جهوده وجهود الجامعات اللغوية الأخرى ، مثل مجامع دمشق وبغداد والأردن ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

٢ - الكليات التي تهتم بدراسة اللغة العربية وتدرّسها لتوجيه الرسائل التي يقدمها طلاب الدراسات العليا إلى الدراسات اللغوية الوظيفية والتطبيقية ضمن خطة مرسومة .

سادساً : يجب أن يلحق بالمركز مدارس تجريبية تغطي مراحل التعليم المختلفة ، بما فيها مرحلة الروضة .

سابعاً : يجب أن يكون للمركز لجنة تهتم بمشكلات تدريس اللغة العربية ، وتتابع أحدث ما نوهل إليه العلماء من مناهج في تدريس اللغات القومية والأجنبية .

أما المهام التي سيقوم بها هذا المركز فكثيرة ، من بينها :

أولاً : تخطيط الإمكانيات المتاحة لتطوير اللغة وجعلها صالحة لتلبية متطلبات الحياة في شتى المجالات التعبيرية ، الحمالية منها والعلمية ، ورسم خطة للأهداف المراد الوصول إليها والوسائل الكفيلة بتحقيقها .

ثانياً : تكوين هيئة مصغرة « لتفويج البرامج » ومتابعتها على الدوام ، والظفر في المتغيرات المعينة على النجاح أو المعوقة له .

ثاني عشر : وضع الحلول لمشكلة الحرف العربي وطريقة الهجاء والكتابة .

ثالث عشر : تطوير نظام الطباعة العربي بما يسمح بإدخال الشكل دون صعوبات اقتصادية أو فنية

رابع عشر : تركيز البحث على القواعد النحوية العملية ، وإعادة وصف الجملة العربية وتحليلها ، بما يساعد على الاستخدام العمل لهذه القواعد ، دون مساس ببنية اللغة ؛ فأي تعديل ينبغي أن يمس قواعد اللغة لا اللغة نفسها

خامس عشر : ربط دروس اللغة العربية جميعها بالحياة ، وموضوعات تتلاءم مع النمو العقلي والفكري لتعلمها . وبذا يرتبط نحو المتعلم اللغوي بأدوار نموه المختلفة من ناحية ، وباحتياجاته ليتفاعل مع بيئته من ناحية أخرى . ولعل من الموضوعات الصالحة لذلك (وهي مأخوذة من برامج التعليم في بعض البلاد الأوربية) : المحادثات - العروض والتمارين المسرحية - ألحاح التمثيليات السهلة - الاستجابات - دراسة النصوص المختلفة - التعبير عن المشاعر والأحاسيس - النقد - كيفية استعمال المعاجم - كيفية استعمال دوائر المعارف - كيفية استعمال الدوريات - قراءة الصحف والمجلات - قراءة النصوص الخيرة الكتاب وبخاصة المعاصرين - إنشاءات في الوصف والقصة والفصيلة وكتابة الرسائل .

وبهذا يمكن لدروس اللغة العربية أن تجمع إلى جانب غايتها التعليمية غاية أخرى هي نمو الفكر ، وانفتاحه على آفاق المستقبل ، وهولم اليوم والعد .

لقد أردنا بحفظنا الحالية في دروس اللغة العربية أن نحافظ على التراث فحسنا ، وحملنا المتعلم ما لا يطيق بإصرارنا على شدة . إلى تراث خمسة عشر قرناً ، فناء من ثقل الحمل وهرب منا . كان هدفنا الاحتفاظ بالقديم فأضعمناه ، ولم يقدم البديل مصاع منا الحديث كذلك ، وآل أمرنا إلى هذه الفوضى التي لا مثيل لها في كل اللغات .

وربما كان مفيداً - قبل أن أحتم كلامي - أن أقسم بعض الاقتراحات ، أو أعطى إشارات سريعة إلى بعض الجوانب العملية التي تنتظر هذا المركز .

أولاً : مشكلات الطباعة والكتابة :

ما يحتمل من هذه الفصيلة هو تطوير المطبعة العربية لقبول رموز الحركات وإدخالها في صلب الطباعة . فبعد أن احتلت الكلمة المطبوعة مكانتها بين وسائل الثقافة ، ونافست العين الأذن في اكتساب المعارف أصبح من الضروري أن تأخذ « الحركات » مكانتها المناسبة في الحرف العربي ، وألا تظهر كأنها شيء ثانوي أو جزء نافه من شكل الكلمة . وإذا كانت المشكلة قد طرقت

كما يهدف التقييم المستمر إلى زيادة احتمالات فرص النجاح للحفظ الموصوعة . ويأخذ بهذه الهيئة كذلك مراجعة دراسات التقويم السابقة ، إذا كان هناك شيء من ذلك ، ومقارنة الأهداف المسبقة للحظة بما يتم إنجازه أولاً فلولاً ، ووضع معايير محددة لتحكم بالجاح أو الفشل .

ثالثاً : القيام بمسح لغوي لتحديد كلمات الرصيد اللغوي الملائمة لكن مرحلة من مراحل النمو اللغوي ، بدءاً بطفل ما قبل المدرسة .

وإذا كانت قد تمت في السابق بعض أعمال من هذا القبيل فإنها لم تكن ناجحة ولا ناجحة ، لجملة عوامل ؛ أهمها بطء الحركة على نحو يجعل الاستفادة من هذه القوائم عديمة القيمة ؛ فالفترة التي يستغرقها جمع المادة وتصنيفها وإعدادها للاستعمال تطول وتمتد إلى درجة تجعل أي قائمة تصدر متخلفة عن الواقع اللغوي .

رابعاً : إعداد دراسات تقابلية بين اللغة الفصحى واللهجات العربية ، واستخدام نتائج هذه الدراسات في تقويم الأحرار اللغوية .

خامساً : برجة دروس اللغة العربية ، وتقديم أمثلة في جرحات صغيرة ، وبسب ملائمة .

سادساً : تقديم مقررات مندرجة لتنمية المهارات اللغوية ، تأخذ في الاعتبار ثلاثة أنواع من المتعلمين ، تصع لكل منهم نوعاً ملائماً من المقررات ، وهم : المواطنون في سن التعليم - الكبار - غير العرب .

سابعاً : تصميم مقررات لتعليم اللغة العربية لغرض خاص (لتجاريين والمحاسبين والاقتصاديين - للمعلمين ورجال القسود - للدبلوماسيين - لرجال الأعمال - للمؤرخين والخرافيين .)

ثامناً : وضع مقاييس واختبارات لغوية مقنة ، بالتدرج والتنوع ، لقياس التحصيل اللغوي والمهارات اللغوية .

تاسعاً : إعداد نصوص نموذجية للتسجيل في معمل اللغات من أجل الاستفادة بها في تدريب الطلاب على السماع والتدوق وتحسين النطق والأداء .

عاشراً : وضع الأسس لتأليف عدد من المعاجم التي تحتاجها اللغة العربية مثل : المعجم السياقي - المعجم الطلابي - معجم اللغة العربية الفصحى المعاصرة .

حادي عشر : متابعة اللغة المستخدمة في جميع أجهزة الإعلام وتصحيحها أو تصحيحها ، كـ اللغة الإعلام من قوة تأثيرية على الجماهير ؛ وكذلك البحث عن مقابلات عربية للألفاظ الأجنبية الشائعة ، أو التنصرف في سببها من أجل تعريبها .

أكثر من مرة من قبل ، وقدمت لحلها الاقتراحات الكثيرة التي انتهت إلى لا شيء (مثل اقتراح عبد العزيز فهمي - واقتراح محمود نيمور - واقتراح بصرى حطار) ، فإن أجمع الاقتراحات وأجمعها في نظري ذلك الذي تقدم به الأستاذ أحمد الأحصر حرال من المغرب ، والذي يقلل أشكال الحروف المستخدمة في لطبعة ، دون أن يعدد باقتراحه عن الرسم المألوف . ولم تعد هناك الآن صعوبات اقتصادية أو تقنية في تنفيذ اقتراحنا بالتزام الكل في المطبعة . وستمثل العوبة الوحيدة في الحاجة إلى عدد صحم من المصححين اللغويين لضبط النصوص المطبوعة . ولكن سيكون هذا لفترة زمنية محدودة ، يستقيم بعدها اللسان ، ويصح الصبغ سهلاً بالة للشخص العادي .

أما اقتراح الأستاذ الأحصر فزال فقد سماه : « الطريقة العربية للمعارية المشكولة » - ونشره معهد الدراسات والأبحاث للتعريب في طبعته الثانية عام ١٩٧٩ ، وأهم مميزات (كما جاء في كثير من التقارير والتوصيات الرسمية) .

١ - أنه خفض من التكاليف الطباعية ، وهما السبيل أمام إمكانية شكل النص شكلاً كاملاً .

٢ - أنه كَيْف الكتابة العربية مع التكنولوجيا المصرية .

٣ - أنه ممكن التمهيد على الآلات الكاتبة كذلك .

٤ - أنه يسهل الترجمة الآلية ، وتخزين المعلومات وتسيقها واسترجاعها .

ورداً كان التزام الشكل في كل مطوع سيشكل صعوبة مرحلية فلا أقل من التزام الشكل الكامل في جميع الكتب المدرسية وكتب الصغار ومجلاتهم ، مع استخدام الشكل في سائر المطبوعات مع الكميات الغامضة ، أو التي يكثر الخطأ فيها

وفي رأي أن قبول طريقة الشكل الحالية - حيث توضع الحركات فوق الأحرف أو تحتها - إنما هو قبول مؤقت حتى تصل إلى بديل يضع الحركات في صلب الكلمة على نفس مستوى السطر مع الحروف الساكنة ، حتى توفر من الجهد البصري ولعقل لتقاريء الذي سئم منه - مع الشكل - وتبسط عدة مرات قد تصل إلى ست أو سبع في الكلمة الواحدة .

ويسعى الآن نحرف من أي تعديل ندخله على طريقة الصبغ بالشكل ؛ فقد مررت الحروف العربية بصور من التعديلات ولتحسينات في تاريخها الطويل ، حتى أخذت صورتها الحالية . وبصفة مرحلية أقترح إلغاء رمز الكسرة هائياً (لأنها الحركة الوحيدة التحتية) ويكون عدم صبغ الحرف مشيراً إلى كسره

وهناك جملة من الاقتراحات أقدمها على سبيل المثال لإصلاح المعاء العربي .

١ - ضرورة وضع رمز للهاء الأخيرة يختلف عن رمز التاء

المربوطة حتى لا يقع الخلط بين الصوتين وكثيراً ما يقع . ولعل من الممكن في هذا المقام أن يبقى رمز التاء المربوطة كما هو ، مستخدم للهاء الأخيرة رمزاً الهاء المتوسطة .

٢ - أن يصح رمزاً للهزة بخلف رمز الألف حتى نتخلص من مشكلة التحصيف من الهمرات في أول الكلمة ونقصي على التداخل بين همرق الوصل وانقطع .

٣ - أن تكتب الهزة بشكل واحد في جميع حالاتها ولنكر على ألف . وقد كان السبب في توزيع كتابتها قديماً الدلالة على صوت العلة الذي يمكن ردها إليه . فتر يمكن رد همرق إلى الياء ويأس إلى الألف . . . وهكذا . أما الآن فمع التزام الهزة في اللغة المصححة لا معنى لتعدد أشكال كتابتها .

٤ - أن تكتب الألف المقصورة ألفاً دائماً بعض النظر عن أصلها الواوي أو اليائي وبعض السطر عن كونها ثالثة أو غير ثالثة . وإذا كنا نفتش دائماً عن فتوى في كتب القدماء لذلك فالفتوى موجودة في كتاب « المقصور والمدود » لابن ولاد .

٥ - أن نرد الكلمات التي تشذ إملاً إلى كتابتها لصوتية . فكتب هذا وهؤلاء والرحم واسموات وأولئك كما تنطق . وكتب « يسمعون » بدون ألف منه لدخلاً في كتابة كلمات مثل « مهندس » و « ندعو » . بدون هذا سبطل كثير من متفهمنا يظنون كلمة « ابن » : « بن » لأنهم يشاهدونها كذلك بين علمين ، وسيظنون يظنون « مائة » : « مائة » لأنهم لا يسمعون الألف . ومن الغريب أن يتحد جميع اللغة العربية قراراً بصحة كتابة « مئة » بدون ألف ثم يصر على كتابتها بالألف لنحطى في بطقها .

ثانياً : مشكلة الحصول على اللفظ العربي بسهولة :

على الرغم من كثرة ما ألف في اللغة العربية من معاجم ، وعن الرغم من ضخامة الكثير منها ، هناك نقص واضح في معاجمنا هو أنها لم تجمع مفردات اللغة العربية كلها ، بل أهملت لغة العلوم والتاريخ والجغرافيا والاجتماع وغيرها من الأدب الشرية . قد كان هذا هو السبب الأساسي في تمكيد العالم الأدي « فبشر » في وضع معجم تاريخي للغة العربية لم يستطع - مع الأسف - إنجاز له لوفاته .

والآن ، وبعد أن تيسرت طرق البحث ، واستطاع جهاز الكمبيوتر أن يوفر الجهد الشري انصحم ، وأن يقدم أسير السيل لاسترجاع المعلومات ، فإن أهم ما يجب على اللغويين العرب فعله هو أن يقوموا بتحرير كل التراث الدعوى العربي وتصميمه بطرق مختلفة ، إما بحسب النطق أو الكتابة أو الوزن ،

- ١ - محاولة جامعة هارفارد تخزين قواعد اللغة العربية في ذاكرة الكمبيوتر ، واستخدام الكمبيوتر للمساعدة في تدريب الطلبة على تعلم الصيغ الصحيحة للأسماء والأفعال
- ٢ - محاولة الدكتور فيكتور عمو من جامعة تكساس استخدام الكمبيوتر في تعليم الدعة العربية قراءة وكتابة ونحواً
- ٣ - محاولة جامعة متشجان (دائرة دراسات الشرق الأوسط) القيام بدراسة إحصائية - باستعمال الكمبيوتر - للتركيب النحوية المستعملة في الكتابات الأدبية الشربة بعد الحرب العالمية الثانية . وقد بدأت هذه المحاولة في السبعينات . وهدف المشروع هو دقة الحصول على التراكيب النحوية الشائعة الاستعمال في الكتابات العربية الشربة الفصحى ، وتحليلها تحليلاً علمياً ، أساسه الدعة الحية كما هي مستعملة في الكتب . وإلى جانب تحقيق هذا الهدف فسوف يوفر البرنامج المتبع الفرص أمام الدارسين للقيام بمحاولات وظيفية أخرى مثل :
 - ١ - الدراسات الصرفية بأنواعها .
 - ٢ - معرفة المفردات الأكثر شيوعاً في اللغة العربية المعاصرة .
 - ٣ - معرفة مدى استعمال المفردات والتركيب الأجنبية في العربية المعاصرة .
 - ٤ - دراسة تقابلية نحوية بين اللغة العربية القديمة واللغة العربية المستعملة اليوم ، لمعرفة ما قد يكون دخل الجملة العربية من تطورات

وابتداءً : إعادة النظر في النحو العربي .

من أهم واجبات المركز اللغوي التطبيقي إعادة النظر في قواعد النحو العربي وطرق تدريسها بما لا يمس هيكل اللغة . وهناك طرق كثيرة مطروحة للتجربة والبحث ، منها :

- ١ - طريقة الدكتور ولسن بشاي التي عرضها عام ١٩٧٤ على اللغويين في مصر وقدمها لندوة مشكلات اللغة العربية التي عقدت بالكويت عام ١٩٧٩ . وهي طريقة تعتمد على تحديد المباني والوظائف النحوية ، ثم حصر التركيبات المختلفة للجمال العربية وتحديد بعضها بطريقة وصفيية بحيث يمكن لأي عقل إلكتروني تخزينها وإخراجها ، كما يمكن لأي فرد متوسط الذكاء أن يفهمها ويستعملها دون صعوبة .
- ٢ - طريقة تعليم التراكيب النحوية من خلال المادج لا القواعد . وتستوجب هذه الطريقة أن يعد الكتاب المدرسي النماذج التركيبية وورقات العمل لكل درس . وقد تبلغ ورقة العمل الواحدة عشرين صفحة . وتتكون ورقة العمل من نماذج وتدرجات عليها ، ثم مجموعة كبيرة

أو بحسب المجال الدلالي الذي تنتمي إليه . ويجب الاستعانة في النوع الأخير بمعاجم المفاهيم المرجوة في اللغات الأخرى ، وبمفاهيم الإنسانية التي يمكن جردها من خلال الألفاظ التي تشمل عليها المعاجم الفرنسية والإنجليزية الحديثة .

وقد تمت عملياً جهود في هذا السيل يجب التنسيق مع الهيئات التي قامت بها . ومن هذه الجهود :

- ١ - استخدام الكمبيوتر في خزن المصطلحات والكلمات والمعلومات في عدة مراكز عالمية ، استطاعت من خلال ذلك أن تنشئ ما يسمى بنك المصطلحات ، وبنك الكلمات ، وبنك المعلومات .
- ٢ - قام مدير معهد الدراسات والأبحاث للتعريب (بالمغرب) الأستاذ الأخضر غزال بتصميم طريقة لإدخال المصطلحات الفرنسية والإنجليزية ، وتخزين هذه المصطلحات في الكمبيوتر ، واضطر أن يغير قليلاً في صورة الحرف العربي ليسهل التخزين .
- ٣ - استطاع مكتب تنسيق التعريب في الرباط أن يقدم طريقة جديدة لتخزين المصطلحات ، بوصفه مكتباً متخصصاً ، يتلقى المصطلحات العلمية والتقنية ، ويقوم بالتنسيق بين . وقد ساعدته إحدى الشركات الألمانية في وضع هذه الطريقة واستخدامها . ويأمل مكتب التنسيق أن يقوم الكمبيوتر بعد تغذيته بالمفردات العربية - أن يقوم بتصنيفها هجائياً وموضوعياً ، ثم يقوم بمقابلة هذه الكلمات بما يلائمها في اللغات الأخرى ، ثم يقوم بترتيب هذه المصطلحات عدة مرات بحسب اللغة المراد البدء بها .

ثالثاً : اللغة العربية والأجهزة الحديثة :

لا يخفى في هذا المقام الحديث عن المعامل اللغوية التي تقوم بتسجيل الأصوات وتحليلها لأغراض أكاديمية ، كما لا يخفى الحديث عن المحترات اللغوية التعليمية ، فقد صارت هذه معروفة للجميع ، وتنافس الشركات في تصنيع كثير منها ، وتزويدها بمختلف الوسائل السمعية والبصرية .

ولكن الذي يهمنا هو استخدام الأجهزة في تخزين المعلومات وتصنيفها ، والاستفادة من ذلك في الأغراض التعليمية .

وهناك محاولات كثيرة قد تمت في هذا الخصوص لوفى سيل التمام ، ولكن ما يزال أمامنا أن نعمل الكثير في خدمة اللغة العربية الوظيفية .

وربما كان مفيداً هنا أن أشير إلى بعض هذه المحاولات (وكلها - مع الأسف - تم خارج الوطن العربي ، ويفرض تسهيل تعليم الدعة العربية للأجانب) .

من الأسئلة متعددة الاختيار ، تغطي جميع أجزاء الموضوع ، ومنها ما يجاب عنه بجملة فراغات أو وضع أرقام أو علامات . وسر نجاح هذه الطريقة هو تكرار السماع ونطق النماذج الخاصة للغة ، إلى أن يستوعب المتعلم معانيها عن طريق الامتصاص .

٣ - طريقة تحليل الأخطاء باستخدام المنهج التقابلي ، الذي سيكشف لنا كثيراً من صور الانحرافات اللغوية وصعوبات التعلم . وإذا كان هذا المنهج قد أبدى فاعلية عند تدريس اللغات الأجنبية ، حيث ساعد على التنبؤ بالصعوبات التي يواجهها الدارس في تعلم اللغة الثانية ، فإنه سيميد كذلك في تدريس اللغة العربية الفصحى ، حيث سيؤدي إلى التنبؤ بالصعوبات التي يواجهها الدارس تحت تأثير لهجته المحلية . وهناك طريقتان لاستخدام المنهج التقابلي هما :

(أ) التحليل التقابلي اللاحق .

(ب) التحليل التقابلي المسبق .

ولكن محيراته والاعتراضات عليه ، ولا مانع من تنبيه المنهج بجمع بينهما .

كما أن هناك حاجة إلى إعادة النظر في كيفية عرض القواعد النحوية بما لا يمس هيكل اللغة ، وذلك بأن نراعي ما يأتي :

(أ) في حالة وجود تفرعات أو أحكام جزئية تخرج عن القاعدة الأساسية ، ينبغي التخلص من هذه التفرعات كلما أمكن ذلك ، واختصاص التفرعات للقاعدة العامة . فباب المشتق - على سبيل المثال - يثقل بتفرعات على النحو التالي :

١ - المشتق بإلا يجب نصبه إذا كان الاستثناء تاماً موجباً .

٢ - إذا كان المشتق منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفي أو شبهه ، يجوز النصب ويجوز الإتيان إذا كان الاستثناء متصلاً .

٣ - إذا كان المشتق منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفي أو شبهه يجب النصب إذا كان الاستثناء متقطعاً .

٤ - إذا كان المشتق منه موجوداً والاستثناء مسبوق بنفي أو شبهه ، وتقدم المشتق على المشتق منه ، فالأكثر النصب ، ويجوز الاتباع على قلة .

٥ - إذا كان الاستثناء معرغاً يتبع المشتق ما قبل إلا في الإعراب .

٦ - المشتق بعداً وخلاً وحاشا يجب نصبه إذا سبقت الأداة « بما » وإلا يجوز نصبه وجره : النصب على فعلية الأداة ، ولجر على أنها حرف جر .

٧ - المشتق بغير وسوى مجرور دائماً .

فماداً لو اختصرنا القاعدة فيها يأتي :

(١) المشتق بإلا إذا كان معرغاً يتبع العوامل

(٢) مادداً ذلك من صور المشتق بإلا ، وكذلك المشتق بخلاً وعدداً ، يستحق النصب .

(٣) المشتق بغير وسوى مجرور دائماً .

(ب) في حالة تعدد القيود أو الشروط عن القاعدة ينبغي التخفيف منها بقدر الإمكان . ومن أمثلة ذلك ما فعله مجمع اللغة العربية في القاهرة في شروط صوغ أفعل التفعيل وفعل التعجب التي بلغت سبعة شروط . فقد تحذف المجمع من جملة ما فاسقها وبقي شرطان اقترح بعض الأعضاء إسقاطها كذلك . وبذلك يتحرر أفعل التفعيل من شروطه المركبة ويسهل على المتكلمين صوغه واستعماله .

(ج) محاولة رد كثير من الأبواب المصطرية إلى نوع من القواعد القياسية المطردة . ويصدق هذا على أبواب جمع التكسير ، ومصدر الثلاثي ، وضبط عين الفعل الثلاثي المجرد ، وتغييرات النسب وتغيير المؤنث المجزئ من المذكر ، وغير ذلك .

وأكتفى في هذا المقام بالإشارة إلى ما يمكن عمله بالنسبة للمؤنث المجزئ الذي يشكل صعوبة كبيرة على متكلم اللغة العربية ، ويترتب على الخطأ أو الصواب في معرفته أخطاء تفسد تذكير الفعل وتأنيثه - استخدام اسم الإشارة المناسب - استخدام اسم الموصول المناسب - أحكام في باب العدد - أحكام في أبواب الخبر والحال والعت - أحكام في بعض مسائل التصغير - أحكام في الصرف وعدمه .

ونستطيع بناء على كثير من شواهد القرآن الكريم والشعر ، وعلى آراء بعض النحاة الأقدمين ، أن نصوغ قاعدة على النحو التالي : « كل ما كان مجزئاً التأنيث بدون علامة يجوز تذكيره ، وعلى هذا ينصح كل من يقابله لفظ بدون علامة تأنيث وليس لمؤنث حقيقي أن يعامله معاملة المذكر .

ويعد :

فإن قضية اللغة العربية هي قضية الوطن العربي كله ، ولكنا لو انتظرنا حتى يفتح العرب بشأنها فلن نصل إلى شيء .

فهل نأمل من مصر أن تبني هذه القضية ، بما لها من قوة تأثيرية وقدرة على التنفيذ ، ومن خلال هيئاتها العلمية ومراكز بحوثها ، وبالإستعانة بإمكاناتها البشرية ، وقدراتها العلمية والتقنية ؟

وهل نطمح أن يكون لوزارة الثقافة في مصر والمجلس الأعلى للثقافة به ، فصل السبق في تبني فكرة إنشاء « مركز لدراسات اللغة التطبيقية » ؟

وهل نتحقق نبوءة الثعالبي عن اللغة العربية على أيدي علمائنا المصريين ، وذلك حين قال :

فهل سيكون هبوب ربح هذه اللعبة على أيدي جيلنا من
للغويين ؟ وهل ستعاون جميعاً على حفظها وصونها من انصباع
والإلتئار ؟ وهل ستعمل بجد وإخلاص على مقاومة ماحقها من
فتور ، وعلى درء خطره ؟
هذا ما نوجه ونأمله .

• ولما شرف الله هذه اللغة وأوحى بها إلى خير خلقه ، قبض لما
حفظه وحزنة من خواصه من خيار الناس ولأعيان العصل وأنجم
الأرض ؛ وكلما بدأت معارفهما تتكرر أو عرض لها ما يشبه
الفتنة ، رد الله تعالى لها الكرة ، فأهت ربحها ، ونفق
سوقها.



الإثنوميثودولوجيا

ملاحظات حول التحليل الاجتماعي للغة

محمد حافظ دياب

مقدمة ثمة تعبير شائع أطلقه كل من كيجان J. Kegan وهاقمان E. Havemann على اللغة حين وصفها بأنها أوضح - ولكنها أعقد - إنجاز بشري^(١). ومن الملحوظ أن تطور البحث اللغوي المعاصر يوسم بنزعتين مختلفتين، وإن كانتا مع ذلك متداخلتين، هما التمايز والتكامل.

ويسترعى الانتباه في هذه الأيام انبثاق كثير من الفروع للبحث اللغوي، سواء في مجال الدراسات اللغوية، مثل علم اللغة الإثنولوجي Ethnolinguistics وعلم اللغة النفسي Psycholinguistics، أو علم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics، أو عبر الدراسات اللغوية، مثل الأنثروبولوجيا اللغوية Linguistic Anthropology، وعلم اجتماع اللغة Sociology of Language، بل إن الأمر بمعنى ذلك إلى مجالات العلوم الطبيعية والرياضية، وهو ما لاحظته ديل هايمز D. Hymes حين نبه إلى أن الأنساق المعرفية الكبرى التي تصدى للدراسة اللغة، مثل علم اللغة، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، مقبلة على فترة ستوزع فيها إلى مباحث فرعية متعددة^(٢).

الاتصال، نجده قسم علم اللغة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا مجتمعة. وعلم النفس اللغوي يرتبط بمجال العلوم الطبيعية عن طريق علم نفس الحيوان ونظرية النشاط العصبي؛ ويرتبط بمجال علم الاجتماع عن طريق موضوع التنشئة الاجتماعية Socialization؛ ويرتبط كذلك بمجال الفلسفة عن طريق نظرية المعرفة.

وقد وصل التفرع في البحث اللغوي إلى نوع ملحوظ من الخلط. ففي مقابل علم اللغة الاجتماعي هناك علم اجتماع اللغة؛ وفي مقابل علم اللغة النفسي هناك علم النفس اللغوي؛ وفي مقابل علم اللغة الإثنولوجي هناك إثنولوجيا اللغة. وهو خلط وتفرع يكاد يكون مستحيلا غيره تحديد نطاق

ويمكن للمرء أن يتبين في سر ظهور فروع جديدة، حتى داخل النمى المعرفي الواحد من هذه الأنساق، نتيجة اشتغالها بموضوعات لم تطرق قبلا في للبحث اللغوي، كالانصال (إثنوجرافيا الاتصال) Ethnography of Communication، واللهجات (علم اللهجات) Dialectology، والكلام (إثنوجرافيا الكلام) Ethnography of Speech، ولغة الحديث اليومي (الإثنوميثودولوجيا) Ethnomethodology، ولغة الجماعات (علم لغة الجماعات الصغرى والكبرى) Mic-ro and Macrolinguistics وغيرها. كذلك يمكن للمرء أن يلمح اشتراك أطر معرفية ومنهجية بين هذه الأنساق المعرفية، حتى عبر دراسة الموضوع الواحد. فموضوع مثل موضوع

يصرصوا - برغم عناء البحث وصلوته - ملامح التحليل الاجتماعي للغة وتحولاته عبر عشرات المصادر والأوعية قد تشتت بينها ، بدءا من دراسات اللغويين ، ومرورا بأممطف الديني والتاريخي والجغرافي ، وانتهاء إلى محاولات السوسولوجيين ، وبخاصة أولئك الذين يسرون مهم في الاتجاه الأنثروبولوجي ، الذي يمثل أحدث صيغة في حقل البحث السوسولوجي للغة على امتداد قرابة العقدين الماضيين .

وقد أخذ المشتغلون بالدراسات السوسولوجية عندنا يولون مؤخرا الاتجاه الأنثروبولوجي شيئا من اهتمامهم ؛ فقد أصبحنا نجد اسم « جارفنكل » H. Garfinkel مؤسس هذا الاتجاه متداولاً على ألسنتهم ، وكذلك أسماء زملائه ، كما صار الحديث عن الاتجاه مثارا لاهتمام عدد ولو قليل من المهنيين بهذه الدراسات .

وعلى الرغم من أن المكتبة العربية لم نظفر حتى الآن بأية محاولة لاستيضاح أبعاد هذا الاتجاه ومنطقاته المنهجية ودراساته الميدانية ، فإن من المؤكد أن المقاربات التي قدمها بعض الدراسات عندنا قد أسهمت - إلى حد ما - في تعريف المتخصصين بهذا الاتجاه .

وعلى الرغم من هذا ، وفي محاولة لإلقاء الضوء على اتجاهات التحليل الاجتماعي للغة ، وبخاصة الاتجاه الأنثروبولوجي ، فقد قمنا بتظيم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : أولاً ، يتضمن الأسس النظرية والمداخل الرئيسية لهذا التحليل ؛ وبالمج ثانياً اللغة في البرنامج الأنثروبولوجي ؛ ويتكامل القسم الثالث بالتقويم النقدي .

أولاً : التحليل الاجتماعي للغة

على الرغم من مناداة اللغويين باستقلالية البحث اللغوي ، انطلاقاً من مقولة « دو سوسور » F. De Saussure المشهورة : « إن موضوع علم اللغة الصحيح هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها »^(١) ، وعلى الرغم مما يراه الأنثروبولوجي الأمريكي « رالف لنتون » R. Linton من أن : « دراسة اللغة يمكن أن تتم دون الاهتمام كثيراً بعلاقتها مع الجوانب الأخرى من النشاط الإنساني »^(٢) ، فتممة إدراك ملحوظ ومتام بأن دراسة اللغة لا يمكنها أن تعتمد على الخطأب اللغوي وحده .

والملاحظ أن العلاقة بين اللغة والمجتمع قد حظيت بمناقشات واسعة ، كان للعلماء العرب نصيب في التعرض لها ؛ فهم من تكلم عن التمدد الإثني للمجتمع الإسلامي وأثره على ظهور اللهج وتطور العربية^(٣) ؛ كما بحثوا أثر الإسلام ومآخاه به من ألفاظ ومعان جديدة على اللغة ، فمقدوا فصولاً في كتبهم للمؤلف^(٤) ؛ ومنهم كذلك من تكلم عن التأثيرات الجغرافية في اللغة وسلامتها ، فمعرض لمصاحبة اللهجات ودرجاتها وتقاربها^(٥)

المادة المعرفية والمنطقتان المنهجية لكل فرع منها على حدة . ومن ثم أصبح صعباً تعريف التخصص الدقيق بمجرد نعوت وصفية باللغة الاتساع ، كأن يقال - مثلاً - هذا باحث لغوي أو باحث سوسولوجي ؛ فكلاهما أصبح عضواً في مجال معرفي مشترك ؛ وكلاهما محتاج إلى أن تعرف هويته بما هو أكثر دقة ، كالقول بأن هذا باحث لغة نفسي أو تطبيقي أو اجتماعي ، وذلك باحث سوسولوجي لغوي .

وعلى الرغم من ذلك ، فمن الملامح الثلاثة للنظر في هذا التمايز أنه يرتبط بالتزعة الأخرى ، فزعة تكامل المعرفة اللغوية فعلم اللغة يحتاج إلى استبصارات علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والأنثروبولوجيا ، وعلم الاتصال . . . الخ . ذلك أن نوع جوانب البحث اللغوي المعاصر قد أثار اهتمام الكثيرين من علماء الاجتماع والنفس والتربية والأنثروبولوجيا ، بل علماء الطبيعة والطب والأحياء والرياضيات ، إلى جانب اللغويين ؛ وهو أمر طبيعي ومنطقي ، لما تمثله هذه العلوم من أهمية في فهم الجوانب المتشعبة للمظاهر اللغوية .

ويتضح أثر هذا التكامل في إثراء الطرق العامة للتفكير العلمي في اللغة ، في الوقت الذي يزيد فيه من ثراء المعرفة اللغوية ذاتها ، كما يشجع كذلك الحاجة الموضوعية للبحث المشترك بين هذه الأنساق المعرفية ؛ وهو ما يعني القول أن تزعم التمايز والتكامل تشكلان وجهين لعملة واحدة وهي تنمية البحث اللغوي وتحديثه

وربما يوضح هذا أن الرأي القائل بأن أي فرع من فروع دراسة اللغة ينبغي أن تكون له حدود مؤطرة تماماً قد أصبح عتيقاً ، وأن التصنيف التقليدي للبحث اللغوي إلى روافد النسبة وأخرى نفسية أو اجتماعية أو حصارية يظل في حاجة مستمرة إلى تعديل

ومع أنه يبدو أن المزيد من التمايز في البحث اللغوي سيؤدي - وقد أدى أحياناً - إلى ظهور تخصصات متناهية وأحياناً مزدوجة أو ضيقة ، فلا يمكن هنا إقامة الدليل إلا بصعوبة . داتماير جانب لا يمكن فهمه فهماً صائماً معزولاً عن التكامل ، في الوقت الذي لا ينبغي المبالغة في تقدير أي منها ، أو التقليل من شأنه . فدارس اللغة من أي زاوية كانت ، لم يعد يحتاج اليوم فحسب إلى عمق في المعرفة ، ولكنه بحاجة كذلك إلى سعتها ؛ وهو مادعا « هابمز » إلى اقتراح مبحث « إثنوجرافيا التكلم » Ethnography of Speaking ليكون علماً للسلوك اللغوي ، يصم في إلهابه كل الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية والسوسولوجية والسيكولوجية المرتبطة بدراسة اللغة ؛ وهو مادعا « رومان جاكوبسون » R. Jakobson كذلك إلى اقتراح « علم اجتماع اللغة » .

والذين يتمتعون بالصبر الجميل ، يستطيعون وحدهم أن

وفي هذا السياق ، نجد حازم القرطاجي يحلل ختمية حضور العامل اللغوي في استقامة تعايش الناس ، سواء في ثقافتهم ، أو في تعاونهم على تحصيل المنافع وإزاحة المضار واشتقاق حقائق الأمور^(٨) .

ويلج العرالي على البعد الاجتماعي في الكلام ، مبرزا أن الإنسان دون خطاب لا يكون إلا حيس دانه ، وهو ما يؤول إلى اعتبار العامل اللغوي هو صلة الشخص بالجماعة^(٩) .

كذلك يؤكد الجاحظ أن وظيفة اللغة في المجتمع هي « ربط حبل الأسباب بين أفراد » ، بما يجعلها أداة للتعبير عن « حقائق حاجاتهم » ، ليتم الاهتمام إلى « مواضع صد الخلة » ورفع الشبهة ، ومداواة الحيرة^(١٠) . وبعض هذا التحليل بالجاحظ إلى الإلحاح على صيغة الارتباط بين الإنسان واللغة ارتباطا قاراً ، وهو ما يسمع باستنباط أن وجود الإنسان مرتين يتولد الحاجات ، وأن تغطيتها متعذر خارج حدود اللغة ، عبر تأكيد أن : « الحاجة إلى بيان اللسان حلجة دائمة أكيدة ، وراثة ثابتة^(١١) » .

ولم يغفل الجاحظ عن الإشارة إلى مناسبة اللغة للمقام ، حل نحو شبه فكرة « سياق الموقف » Context of Situation التي أوردها الإثنوجراف المعاصر برونسلاف مالينوفسكي B. Malinowski ، حيث يقرر الجاحظ أن « لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ » ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء ، فالسيف للسيف ، والخميف للخميف ، والخل للخل لنجزل ، والإفصاح في موضع الإفصاح^(١٢) . ومن إشارات اللغويين العرب إلى مثل هذه الفكرة ، ما عرض له ابن جني في غير موضع من كتبه ، كتقريره أن اللغوي لا ينبغي أن يكفى « بالسماع » ، بل عليه أن يجمع إلى « الحضور والمشاركة » ، أي عليه أن يحيط بظروف الكلام^(١٣) .

عن أن ذلك لا ينمى حقيقة أن الاهتمامات العربية الكلاسيكية قد شغلت أساسا بمجال القواعد والبلاغة . وإذا كان العرب في ذروة حضارتهم قد توصلوا ، كما يدافع عن ذلك عبد السلام المسدي ، إلى دراسة الظاهرة اللغوية ، من تفسير نشأتها إلى حضورها إبداعيا في صنوف الكتابة ، مروراً بالمعارف الصوتية والنحوية والصرفية ، فإن التطور المعرفي في هذا الشأن كان متفاوتاً ، فصلاً عن أن هذه الدراسات لم تكن تصدر عن فكر ينظم ويضبط هذه المجالات في ساء عقلان متماسك^(١٤) .

وفي القرن الحادي ، من الملحوظ أن رواد اللغويين قد ركزوا في دراستهم على الجانب الاجتماعي ، وهو ما تراء بشكل ضمني أو مستقل في كتابات دوسوسور في سويسرا ، ومالينوفسكي ، وفيرث R. Firth وأتباعه في المملكة المتحدة ، وفندريس U. Véndreys وميه A. Meillet وقانييه V. Vannier في فرنسا ، وويلكنز Wilkins وكاندلين C. Candlin وكومايز في الولايات المتحدة .

ومن المتروك أن مالينوفسكي قد قام بدراسة وظيفة اللغة الاجتماعية بين سكان جزر التروبريانند Trobriand القريبة من سنيا الجديدة في المئة عشرين عاشر ١٩١٤ - ١٩١٨ ، حيث لاحظ أن سلوكهم يرتبط باستعمالاتهم اللغوية ، وتخلص إلى أنه يلزم للدراسة اللغة في الجماعات البدائية أن يهدف لها بدراسة النشاط الإنساني العام . وتعد محاولة مالينوفسكي في هذا الصدد مذكورة دراسة العلاقة بين اللغة ومختلف الظواهر الاجتماعية الأخرى . وقد تلتها جهود « المدرسة السوسولوجية الفرنسية » E. Durkheim في أوائل القرن الحادي ، وشاركه في عضويتها « ليفي برول » L. Bruhl ، « مارسيل موس » M. Mauss ، « بوجليه » Ch. Bouglé ، « فوكونيه » Fauconnet ، وطائفة من علماء اللغة ، منهم ميه ، وفندريس . . . وكلهم أخذوا على قدمي اللغويين تفسيرهم في بيان العلاقة بين اللغة والظواهر الاجتماعية ، ومن ثم تفسيرهم لبعض الظواهر اللغوية تفسيراً يبعد بها عن الموصفات المجتمعية . وقد استهدفت أبحاثهم بيان هذه العلاقة ، وأثر المجتمع وثقافته ونظمه وتاريخه وبنائه في مختلف جوانب اللغة .

إن المشكلة - حل ما يرى « بنفنيست » E. Benveniste - تكمن في الكشف عن الأساس المشترك بين اللغة والمجتمع ، أو بمعنى آخر ، الكشف عن المبادئ المهيمنة على العلاقة بين البناء الاجتماعي والبناء اللغوي ، وذلك من طريق تعريف الوحدات القابلة للمقارنة في كليهما ، وإبراز تبعية كل منهما للآخر^(١٥) .

لقد وعى ديركهايم التفوق المتزايد لعدم اللغة على العلوم الاجتماعية ، فصاح بإقامة سوسولوجيا لغوية Sociologie Linguistique^(١٦) ، وأقام « ستروس » C. Lévi - Strauss علاقة بين الأنظمة الفونولوجية وأنظمة القرابة Kinship Systems ومع ذلك فإن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى ، وعلى وجه التحديد تلك المحاولات التي جرت خلال الثلاثينيات في الكتابات اللغوية الروسية وتزعّمها مار N. Marr ، واستهدفت إنشاء علاقة متكاملة بين اللغة والبناء الاجتماعي ، مهما كانت مآخذا عليها

وبالنسبة للدراسات العربية الحديثة . فالحق أنه من المفالة أن نزعج وجود دراسات أخذت بالنظرة الاجتماعية أداة رئيسية في التحليل والمعالجة . غير أن هذا الحكم العام لا ينبغي مقاربات صائبة يمكن أن نلمحها في كتابات جرجي زيدان ، وأنستاس الكرمل ، وإبراهيم أنيس ، وعبد الحميد أبو المزم ، وعن عبد الواحد وافي ، وعمود السمران ، ومصطفى الخشاب ، وثام حسن ، وعبد الرابح ، وعبد السلام المسدي ، وترجمات لعبد الحميد النواحل ، ومحمد القصاص ، وعبد منور ، وعبد الرحمن أبووب ، وحلمي حليل . . . وكلها تنطوي على ملحوظات تمثل انتعاشاً باكراً وواعياً لهذا البعد المهم في دراسة

الثانون ، وغير ذلك^(١٦) . وثمة دراسات في هذا الصدد ، قدمها ألبرت Albert وريك Frake ، وفيليس Philips ، وهانز ، ولابوف Labov وفيشر Fischer ، وجوجيجان Geoghegan وتانر Tanner وهوجان Hogan ، وسانكوف Sankoff وغيرهم .

(٢) المداخل الرئيسية :

ويشهد الوضع الحاضر للدراسات الاجتماعية للغة مداخل ثلاثة :

المدخل الأول ، قدمه اللغويون من المؤمنين بضرورة استكمال الدراسة اللغوية بالنظرة الاجتماعية ، وهو ما ابتق منه ما يطلق عليه « علم اللغة الاجتماعي » ، بوصفه فرعاً من فروع علم اللغة العام .

أما المدخل الثاني ، فقد قدمه الأنثروبولوجيون ممن تصدوا لدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة ، وأبتق عنه مبحث « الأنثروبولوجيا اللغوية » ، وعدد من الباحثين الفرعية الأخرى .

ويمثل المدخل السوسولوجي للمدخل الثالث ، وقد قدمه السوسولوجيون ممن تصدوا لدراسة الظاهرة اللغوية بوصفها ظاهرة اجتماعية Social Phenomenon ، عبر مفاهيم علم الاجتماع الإثنومثودولوجي Ethnomethodologic Sociology

وهذه المداخل بمباحثها المختلفة تواجه التساؤل عن العلاقة بين البناء اللغوي والبناء الاجتماعي ، ألوما عنه ساير E. Sapir من ضرورة إيجاد جسر بين علم اللغة والدراسات الاجتماعية ، يمثل في نظره : « علامة بدء للإحاطة بأبعاد اللغة إحاطة تأخذ في حسابها العلاقة الحقيقية المتداخلة بين البشر »^(١٧) .

ويمكن هنا مقارنة هذه المداخل تفصيلاً على النحو التالي :

(أ) لقد كان اللغويون في أوائل هذا القرن يتباهون بعد هجرهم الاتجاه التاريخي Diachronic وجوئهم للاتجاه المتزامن Synchronic بانصباط علمهم (علم اللغة) : « كنسق قائم بعد ذاته ، وبناء صرف يضم تحولات داخلية تتصرف بشئونه وتتوزع بحاله الحيوي »^(١٨) ، إلى درجة وصف معها بمباراة « علم اللغة المنضبط » Orthodox Linguistics ، وهو ما ترتب عليه إهمالهم للعلاقات المتبادلة لاستعمال اللغة وتغيرها .

ورويدأرويدا ، ومع ثبوت خطأ هذه النظرة ، بدأ الاهتمام يتزايد بدراسة أثر المتغيرات الاجتماعية في الاستعمال اللغوي ، الذي ظهر بموجبه علم اللغة الاجتماعي في عام ١٩٦٦ ، ذلك العلم الذي اهتم في البداية بمحاولة تحقيق هدفين نظريين هما : الرغبة في إيجاد قاعدة إمبريقية لنظرية اللغوية ، ولاعتقاد بأن العوامل الاجتماعية المتضمنة في الاستعمال الواقعي هي نماذج شرعية للاستقصاء اللغوي .

السخة ، وإد تارسوت بين الأخطر المعرفية والمنهجية اللغوية دون وعي محدودها ومشكلاتها ، وبين عدم تأصيلها في التراث اللغوي العربي القديم .

(١) الأسس النظرية :

ويمكن إرجاع منطلق التحليل الاجتماعي للغة ، إلى ما اتبته إليه الدارسون من ضرورة استكمال الدراسة اللغوية - في مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والأسلوبية - بالنظرة الاجتماعية التي تعتمد إلى تعيين مجموعة العوامل والطروف الاجتماعية ، حيث يمكن - من خلال التعاقب بين هذين البعدين - أن تتضح الظاهرة اللغوية بجللاء لوفى ، وهو ما يدعو إلى توافر أسس نظرية يقوم عليها هذا التحليل ، ويتمثل في :

(أ) أن الاستخدام اللغوي مرتهن بالسباق الاجتماعي Social Context الذي يحدد نوعية الخطاب ، والمقام أو المناسبة التي يقال فيها ، والمتغيرات الاجتماعية للمشاركين فيه ، إلى غير ذلك من العناصر المتداخلة ، التي تؤثر على كيمية هذا الاستخدام ، وعلى تركيب الخطاب ومعانيه والغرض منه .

(ب) زيادة الاهتمام بالتركيب الخارجى للغة ، وهو اهتمام نابع بوصفه رد فعل لانتهاء المدارس اللغوية التقليدية ، التي ركزت اهتمامها على التركيب الداخلى للغة ، على حساب جانب استخدامها الفعلي في إطار المجتمع ، وما يمكن أن يفرضه من ضوابط على هذا الاستخدام .

(ج) تحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة للجماهير الاجتماعية . وفي هذا يقول هانز : « إن ما نعتى بعمله هو وصف لنسق لغة اجتماعي ، وكيف أن هذا يختلف عن عمل السوقي اللغة ، بالإشارة إلى الحدود اللهجية Dialected Boundaries وعلاقاتها التاريخية ، ودراسة قواعد البلاغة وأسلوب الأدب ، وتحليل وجوه اختلاف الكلام المميزة بين مختلف الجماهير الإثنية Ethnic Groups والطبقات الاجتماعية Social Classes الموجودة في منطقة معينة ، وأى من شواهد السلوك اللغوي التي يمكن ملاحظتها . ذلك أن قواعد الكلام هي الطرق التي يتعامل بها المتكلمون مع أشكال التكلم وأشكال التماذج المحلية والبلابية والأنشطة السائلة ، والتعامل أساساً مع اتجاهات أعضاء المجتمع المحلي ومعارفه كما هي موضحة في تناقضات المصطلحات المحلية والسلوك . وهنا نذكر على اختلافات عميقة تبعاً لاختلاف الجماعة الاجتماعية ، مثل أسلوب التلاوة عند الفيدا Vidas ، وغناء التوسل عند القبائل الأفريقية ، واللغة السرية للخارجين على

والولايات المتحدة .

(ب) المدخل الأنثروبولوجي :

عما ينبغي الإشارة إليه أن التحليل الاجتماعي للغة قد تطور تطوراً ملموساً في إطار البحوث الإثنولوجية والأنثروبولوجية ، بسبب الإمكانيات الكبيرة التي يمكن أن يجدها الباحث في علاقة الدراسات اللغوية بالإثنولوجية وهي إمكانيات لا تقف عند حدود الأغراض النظرية فحسب ، بل تصل إلى تحقيق أغراض عملية ، مثل إحراز فهم أعمق للمشكلات الإثنية واللغوية والثقافية .

ورقياً لما يقول به بواس Boas : « فإن معرفة الإثنولوجيا لا يمكن أن تتم بغير معرفة علمية بالغة : وفهم اللغة لا يمكن أن يحدث بمعزل عن الإثنولوجيا ، من جهة أن المفاهيم الرئيسية التي توضحها اللغات الإنسانية لا تتمايز في النوع عن الظواهر الإثنولوجية ، وأكثر من هذا الآن ، فإن الخصائص المرتبطة باللغات تعكس بوضوح في آراء شعوب العالم وتقاليدهم » (٢١) .

وقد اتخذ الارتباط بين علم اللغة والدراسات الأنثروبولوجية أشكالاً مختلفة في المدارس الأنثروبولوجية ، حيث أولت المدرسة البريطانية قضية أهمية اللغة ومدى ارتباطها بالجوانب الثقافية اهتمامها ، بدءاً من تايلور E. Taylor إلى مانيوفسكي الذي قدم إسهاماً رائداً في مجال إثوجراف الكلام ، كما قدم شرحاً وافياً عن « مشكلة المعنى في اللغات البدائية » (٢٢) ، وهو ما كان موضع اهتمام بعض من اللغويين ، وعمل الأخص فيرث

وفي الولايات المتحدة ، انضى البحث اللغوي مع الدراسات الإثنولوجية في المدرسة التي جمعتها أول الأمر في تخصص واحد منذ « بواس » الذي ركز على دراسة الجوانب اللغوية والثقافية لعديد من قبائل الهنود الحمر ، وأكد تكامل هذه الجوانب وأصبح من تقاليد هذه المدرسة أن تربط علم اللغة بالدراسات الإثنولوجية ، وهو ما يتضح عند تلاميذ بواس ، وأشهرهم اللغوي ساير ، الذي وضع نظرية تحاول التدليل على أن نظرة الإنسان إلى العالم الخارجي ترتبط بلغته وهي النظرية التي نفاها بعنه « فورف » ، وأصبحت تعرف « بفرضية ساير - فورف » Sapir - Whorf Hypothesis ، وكذلك اللغوي بلومفيلد ، والأنثروبولوجي « كروبير » Kroeber ، إضافة إلى « أولستيد » Olmsted ، الذي يعزى إليه صك مصطلح « علم اللغة الإثنولوجي » ، وهاميز ، الذي أطلق مصطلحاً آخر هو « الأنثروبولوجيا اللغوية » .

وفي فرنسا ، تعد محاولة ليفي ستروس الإضافة من منبع التحليل الفونولوجي في دراسة موضوع القرابة Kinship من أبرز الجهود في هذا المجال .

ودارس اللغة ، الذي يكون في الوقت نفسه متخصصاً في الأنثروبولوجيا ، لا يقصر اهتمامه عن المشكلات اللغوية

وهذان الهدفان يجدهما ثلاثة منطلقات أساسية ، تمثل في :
لوسائل القادرة على تراسط الظاهرة اللغوية ، التي كانت تسمى تلاً « اللغويات الزائدة » Extra - Linguistics ، ومشكلة ربط لبناء اللغوي بالوظيفة الاجتماعية ، ودرجة انجذبات المشاركين في الخطاب بوصفه عاملاً مؤثراً في سلوكهم اللغوي (٢٣) .

ويورد « جومبرز » Gumperz ، وهاميز نبذة عن علم اللغة الاجتماعي بقوله « إن ما نحتاج إليه هو نظرية عامة ، ومحال عريض يمكن أن نجد من خلاله مكاناً طبيعياً لدراسة وجود اختلاف التكلم ، وبخيرة من الأعمال الأدبية وليس لدى الاجتماعيين في العادة المزان الكافي لكي يتعاملوا بصلاحيه مع الجانب اللغوي لهذه المشكلات .

واللغويون قد شغلوا غالباً بتنمية تحليل البناء اللغوي ، مهمليين المعنى الاجتماعي ، والتقسيم ، والاستعمال . ربما كانت هناك بعض استثناءات يمكن ملاحظتها في أعمال فيرث ، وجاكوبسون ، وسابير ، ولكن ذلك لا يتغلب على قاعدة العمل عند اللغويين . والآن بدأت علوم اللغة والاجتماع تلتقي في نوع من البحوث التي تمحورت في علم اللغة الاجتماعي ، الذي يستهدف ربط اللغة بالمفولات ، وهو ما يجعل من مجالاً ضرورياً ، بصرف النظر عن حداثة عهد (٢٤) .

من هنا يمكن تعريف علم اللغة الاجتماعي بأنه ذلك الفرع من علم اللغة ، الذي يبحث في اكتشاف الأسس أو المعايير الاجتماعية التي تحكم السلوك اللغوي ، مستهدفاً إعادة التفكير في المفولات والفروق التي تحكم قواعد العمل اللغوي ، ومن ثم توضيح موقع اللغة في الحياة الإنسانية .

وتتمثل أهم موضوعاته في : طرق التكلم ، وصف المتكلم ، ولغة المجتمعات المحلية ، وصور الأنشطة المحكومة بقواعد استخدام اللغة ، ومشكلات الاتصال اللغوي ، والازدواج ، والتخطيط ، والولاء . وهناك موضوعات أخرى يمكن أن يكون في تسورها عاصمة الارتلاق إلى مشكلات اجتماعية مرتبطة باللغة واستعمالاتها ، مثل الدراسات الأمريكية بصفة خاصة ، التي تمثل تقليداً في التطبيقات العلمية ، كبحت ساير عن اللغة الدولية الإضافية ، وعمل بلومفيلد Bloomfield في تعليم القراءة ، ومشروع سواديش Swadesh الخاص بأسلوب تعليم اللغة للأجانب ، ومعظمها يرتبط بمشكلات التربية ، وجماعات الأقلية ، والنظم اللغوية ، وهي موضوعات يفحصها لتوجيه النظرى .

وفي الوقت الحاضر ، يعتمد هذا البحث شكل أساسي على محورين هما : دراسة مشكلات اللغة عند المجتمعات النامية ، مثل الدراسات التي قام بها هيثمان ، وفيرجسون ، وداس جويتا Das Gupta ، وكذلك دراسة مشكلات التربية والعلاقات الاجتماعية في المجتمعات (المتقدمة) ، مثل المملكة المتحدة

استخدام مفردات معينة ، ويسمى إلى معرفة قواعد السلوك المقبول ثقافياً ، بالرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الناس على فعلهم ، وهو ما يعني أن تركيزها الأساسي يدور حول دراسة اللغة ، إذ أنهم بطرق التفسير التي يجعل أعضاء الجماعات أو الثقافات المختلفة بمقتضاها معنى لأحاديثهم ، الأمر الذي ينجم عنه تشكيل النظام في عالمهم الاجتماعي . ومن هنا تتحدد وظيفة الأنثروبولوجيا في السعي بهدف العثور على القواعد والاعتقادات التي تنظم تصنيغات الأفراد ، ومن ثم سلوكهم ، واكتشاف ما يتضمنه الموقف الاجتماعي من جوانب تعزز أنشطة معينة وتركيبها ، وتقع أنشطة أخرى .

ويتبنى ذلك كله من خلال الرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الأفراد ، ومعرفة تصوراتهم عما يؤدونه . وهنا نجد اتفاق بين الأنثروبولوجيا المعرفية والأنثروبولوجيا في أسلوب البحث من حيث اعتمادها على لغة المواطنين لاستخراج ما بها من مضامين ومعان .

ومن أبرز الأنثروبولوجيين في مجال دراسة اللغة : هارولد كونكلين H. Conklin وتشارلز فريك C. Frake البلدان اكتشفاً خلال بحثهما أن معنى الكلمات يتأثر بشكل ثابت بسياق الموقف ، وبذلك لا يتم فهم تلك المعاني بحمل من الالتزامات والقيود الثقافية السائدة في كل موقف . ويؤكد كونكلين أن الوصف الأنثروبولوجي الكافي لثقافة معينة يتطلب تحليلاً مفصلاً لنسق الاتصال ، وللمواقف التي تم تعريفها ثقافياً ، والتي يحدث فيها التمايز بالنسبة لهذا النسق (٢٥) .

لقد أوضحت إحدى دراسات فريك عن ثقافة سوبانون Sub-anun مثلاً أنه لا يكون كافياً للحصول على نوع من الشراب استخدام القواعد اللغوية للمنطوقة التي تتم ترجمتها من الإنجليزية إلى لغة السوبانون ، بل يتطلب الأمر عمقاً أبعد من ذلك ، يتمثل في معرفة نوعية الأشياء التي تقال في موقف معين ، وبشكل معين ، ولشخص معين . ويتم هذا البعد بالطبوس والممارسات التي تقترن باللغة في مواقف معينة ، إذ تصبح هذه الممارسات ذات مدلولات معينة عند اجتماعات المختلفة . مثلاً عملية شرب « الحازي » Gazi الذي هو نوع من شراب الأرز المخمر ، تتم بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التي يتم بها شرب البيرة عند الشعب البريطاني (٢٦) .

ولقد اهتمت الأنثروبولوجيا المعرفية بالتحليل الدلالي Semantic Analysis وحاولت اكتشاف معاني المصطلحات ، ومدلول تلك المعاني ، واستخداماتها في المواقف المختلفة ، وهو ما يوحى باستنادها إلى أحد المبادئ العيومينولوجية الأساسية ، وهو المبدأ الذي يؤكد أن العالم المعرفي للإنسان يزخر بالمعاني ، وأن هذه المعاني هي التي يجب فهمها بوصفها مدخلا إلى استيعاب عالم الحياة الخاص بالآخرين . وكذلك تحدد هدفها في اكتشاف طرق تصنيف أعضاء المجتمع أنفسهم لسلوكهم ، وبذلك

فحسب ، بل إنه يهتم أساساً بالعلاقات العديدة القائمة بين لغة شعب من الشعوب وجوانب ثقافية . وهكذا يمكن أن يدرس - على سبيل المثال - الكيفية التي ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة أو وضعها الاجتماعي ، والرموز اللغوية المستخدمة في الشعائر والاحتفالات الدينية ، وكيف أن هذه الرموز تختلف عن الكلام اليومي العادي ، وكيف يعكس تغير الخصيلة اللغوية في إحدى اللغات الثقافة المتغيرة للشعب الذي يتكلمها ، وكذلك العمليات التي تتقل بواسطة اللغة من جيل إلى آخر ، وكيف تساعد تلك العمليات على نقل المعتقدات والنمط العليا والتقاليد إلى الأجيال التالية . فالدارس الأنثروبولوجي للغة يحاول أن يفهم دورها في المجتمعات البشرية ، والمهمة التي أصطلحت بها في رسم الصورة العامة لمحضارات الإنسانية (٢٧) .

وفي إطار الدراسات الأنثروبولوجية ، تعددت المحاولات لدراسة اجتماعية اللغة ، وأثمرت عدداً من المباحث ، تعد « الأنثروبولوجيا المعرفية » Cognitive Anthropology أحدثها .

وفي محاولة لتعريف الأنثروبولوجيا المعرفية ، يرى « سورتيفانت » Snurtevant ، Ethnoscience ، يري أنها نسق من المعرفة والإدراك المسطى لثقافة معينة . وتعني الثقافة من وجهة النظر هذه مجموع التصنيفات الشعبية للمجتمع ، فلكل مجتمع طرقه الخاصة في تصنيف حاله المادي والاجتماعي . وفي ضوء هذا تتحدد مهمة الأنثروبولوجي في الكشف عن كيفية إدراك أعضاء ثقافة معينة لواقعهم الاجتماعي ، وتعريفهم وتصنيفهم له ، وكذلك في كيفية انحيازهم لأنشطتهم ، والوقوف على المعنى الذي يعطونه للأفعال التي تحدث في سياق ثقافتهم ، عن طريق تصنيف مركبات الثقافة في مكونات وظيفية Functional Components ، بواسطة وضع كل مكون في مجال دلالي Semantic Domain معين ، وهو ما حاوله ستروس بالنسبة للبيانات عند بعض القبائل في أمريكا اللاتينية .

وفي تعريف أكثر حداثة للأنثروبولوجيا المعرفية ، يرى « جود إنف » Goodenough أن موضوع اهتمامها ينطوي على فهم لوجهة نظر أفراد المجتمع أنفسهم ، حيث تتكون ثقافة المجتمع من المعارف التي يجب على الفرد معرفتها والإيمان بها لكي يتصرف بسلوك مقبول بالنسبة للمجتمع . وبذلك لا تنحصر مهمة الباحث في وصف الأحداث من وجهة نظره بوصفه ملاحظاً فحسب ، بل تتعدى إلى الانغماس والتعمق داخل هذه الأحداث ، لكي يتعرف النظرية التي يستخدمها أعضاء المجتمع لتنظيم الظواهر اليومية في حياتهم (٢٨) .

ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعرفية في مجال دراسة اللغة باهتمامها بالطرق التي يعظم بها أعضاء الجماعة حياتهم من خلال

وفي فكرنا العربي الحديث ، ذكر الشيخ محمد عبده ، في حديثه عن تفسير القرآن ، ما عرّض له من صلة بين إمكانيات علم الاجتماع في هذا الصدد بقوله :

إن علم أحوال البشر (علم الاجتماع) لا يتم التفسير إلا به ، وإنه لا بد للنظر في الكتاب الكريم من النظر في أحوال البشر في أطوارهم وأدوارهم ، ومناسبات اختلاف أحوالهم من قوة وضعف ، وعز ، وذل ، وعلم ، وجهل ، وإيمان وكفر^(٢٧) .

ويرى السمران^(٢٨) أن كثيراً من التقدم الذي أحرزته الدراسة اللغوية حديثاً راجع إلى الاستعانة بحقائق من علم الاجتماع ، وإلى وصل دراسة اللغة بدراسة المجتمع^(٢٩) .

وعلى الرغم من الصعوبات التي يلقاها السوسولوجيون في دراسة اللغة ، تبرز النظرة السوسولوجية إلى اللغة - وهو ما يتخذ علم اجتماع اللغة في دراسته - من إلقاء مزيد من الضوء على بعض القضايا ، وتوضيح بعض الجوانب التي نجملها في : محاولة فهم الظاهرة اللغوية كما هي في المجتمع ، وكما يحددها البناء الاجتماعي له ، وذلك بدراسة الخصائص الموضوعية التي تلازم هذا البناء وترتبط بهذه الظاهرة ، وهذه الخصائص تمثل حقائق موضوعية ، لأنها تباشر أثرها في صورة مستقلة عن خصائص الفرد ، ولأنها تنشأ نتيجة لتفاعل الاجتماعي ، أي أن مركز الاهتمام هنا يتمثل في المجتمع من حيث هو كل ، للمجتمع الذي ليس مجرد تجمع للأفراد ، بل جماعة تتألف من أفراد يربطهم بناء اجتماعي ، ويرتبطون به .

وهكذا تتحدد الجوانب الأساسية لوجهة النظر السوسولوجية في اللغة ، في الجوانب الوصفية والتفسيرية التالية : تحديد الطابع الاجتماعي للغة ؛ وتحديد المعطيات والحقائق المتصلة بالصورة والأشكال الجماعية للظاهرة اللغوية ؛ وتحديد الارتباطات والتعديلات التجريبية المتعلقة بالقضايا التي تلخص أطراف العلاقة بين الظاهرة اللغوية وقطاعات البناء الاجتماعي من نظم وجماعات ؛ ثم محاولة صوغ المروص التي تفسر المعطيات والحقائق التي تحاول الربط بين بعض هذه الجوانب وبعض . ولوقد أضفنا إلى جانب الوصف والتفسير ، مجموعة الأفكار الأساسية التي وردت في المدخلين (اللغوي الاجتماعي والأنثروبولوجي) ، واتخذنا من هذه الأفكار إطاراً مرجعياً يتألف من مجموعة من المصادر ، لتكامل أمامنا الساء المصطفى لوجهة نظر علم الاجتماع في وصف الظاهرة اللغوية ، وتفسيرها حيث تبدو أمامنا نظرية علمية متكاملة العناصر ، يوحها الإطار المرجعي ، ويجسدها قاعدة من التعميمات الإمبيريقية ، وقمة من الفروض ، وصولاً إلى استخلاص النظرية .

ثانياً : اللغة في البرنامج الإثنوميثودولوجي

بدأت المروص التي قدمها علم اجتماع اللغة ، والتي

يصبح محور اهتمامها هو كيفية تشكيل الأفراد لعالمهم ، بدلاً من فرض تصنيفات مسبقة لما يتم ملاحظته ، عن طريق محاولة اكتشاف المكونات . ومعنى هذا أنها تدرس الأبنية المعرفية وما يقابلها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل الكيفية التي يتحدث بها أعضاء ثقافة معينة عن عالمهم من حيث هي وسيلة لهم .

(جـ) المدخل السوسولوجي :

بدأت الحاجة أُنس إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملاً ، يعبر عن نظرة أعمق إلى العلاقة بين البناء اللغوي والبناء الاجتماعي .

ذلك أنه إذا كانت محاولات المدخلين (اللغوي الاجتماعي والأنثروبولوجي) قد نجحت إلى حد ما في أن تسد الفجوة التصورية في التفسير الذي تقدمه الدراسات اللغوية البحتة ، فإننا يرجع ذلك إلى أن تفسير اجتماعية الظاهرة اللغوية لا يمكن أن يتم وأن تستكمل حلقاته إلا بالنظر إلى السياق الاجتماعي الذي ترتبط به هذه الظاهرة ؛ وهو ما اتعنا إليه ، ونجحاً رويداً رويداً في إيضاحه .

غير أن ادعاء هذين المدخلين بأن تفسيرهما يمكن أن يحيط بكل الجوانب الاجتماعية للظاهرة اللغوية ليس صحيحاً ؛ ذلك لأن بؤرة اهتمامها اللغوي والثقافي التي تتركز فيها دراساتها لا تستطيع أن تحيط بكلية الطابع الاجتماعي للظاهرة ، أو تحقق كفايتها الوظيفية . ذلك الطابع الذي لا يمكن وصفه وتفسيره إلا على مستوى الساء الاجتماعي ، والذي يبدو أكثر ارتباطاً بالأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، والذي ربما كان سبب ظهور مبحث « علم اجتماع اللغة » .

وكان أول ما ظهر هذا المبحث عندما صك السوسولوجيون الألمان مصطلح « علم اجتماع اللغة » ، Sprachsoziologie ، ونشر هيرتزler كتاباً يحمل العنوان نفسه في عام ١٩٦٥ ، وإن كان يمكن تلمس خلفية لظهوره . فقد نصح ديركايم بتشديد سوسولوجيا لغوية ؛ وكانت لنظرياته التي قدمت تحولاً حقيقياً في دراسة « الحقائق الاجتماعية » Social Facts تأثيرها المباشر على الدراسات اللغوية ، حيث تحول مفهومه على يد دو سوسور إلى « الحقائق اللغوية » Languagual Facts وانتقل تمييزه بين الفردي Individual والاجتماعي Social إلى تمييز دو سوسور بين فردية الكلام Individuality of Speech والطبيعة الاجتماعية للغة Social Nature of Language ، وتحديد استقلالية علم الاجتماع وعلميته إلى تحديد دو سوسور استقلالية علم اللغة وعلميته . بعدها أصدر مارسيل كوهن M. Cohen كتابه « نحو علم اجتماع اللغة » Pour une Sociologie du Langage في عام ١٩٥٦ ، ثم ظهر المصطلح عنواناً منفصلاً لأول مرة في « السليو جرافيا اللغوية الدولية » International Linguistic في Bibliography في عام ١٩٦٧ .

أي متكلم بعينه ، وحارجي ملزم ، ومجرد ومتشرو عام ويعمل في أي سياق .

وقد عبر عن هذه الرؤية الجديدة جون ريكس J. Rex حين ذهب إلى أن دراسة المعاني التي يسلم بها الأفراد في لغتهم اليومية تؤدي إلى الأساس الحقيقي للنظام الاجتماعي ، وهو ما يعني أن استخدام اللغة يتضمن قبول الأفراد الذين يستخدمونها لنظام معياري معين^(٣٠) .

نتيجة لهذا ، جعل الأنثروبولوجيون لغة الحياة اليومية موضوع بحث أساسي ، بعد أن شغل التقليديون بدراسة الخطاب الأدبي ، وهدوء الموضوع الوحيد الصالح للدراسة بوصفه مقياساً وغودجا للغة الصحيحة ، وعلى أساس أن لغة الحياة اليومية كانت تمثل عندهم صورة مشوهة لنفاوة الفصحى وصحة تركيبها .

من هنا يتضح مدى أهمية لغة الحياة اليومية التي تدعو الأنثروبولوجيا إلى دراستها ، لا بهدف تكريسها ، بل هدف تعرف خصائصها وتراكيبها واتخاذ ذلك وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعي وفهمه .

وبسبب من حداثة هذا الاتجاه ، اختلف الباحثون في تحديد إطاره المرجعي ؛ فهناك مثل أتويل Atwell ، وجولد ثورب Goldthorpe ، ومايرل Mayrl ، من يقدمونه بوصفه مبحثاً في علم الاجتماع الفينومينولوجي Phenomenological Sociology ؛ أي أنه برنامج نظامي للبحث ، مؤسس على مقدمات فينومينولوجية^(٣١) .

وهناك سيكوريل A. Cicourel وأمثلة ، الذين هدوء أحد فئات علم الاجتماع المعرفي Cognitive Sociology . وهذا ما يتضح في عنوان واحد من أهم كتبه وأكثرها تأثيراً في الأنثروبولوجيا ، هو الكتاب الذي ظهر في عام ١٩٧٤ ، ورفض فيه معاملة الظاهرة اللغوية كما لو كانت شيئاً ، أو قبول طبيعتها الأنطولوجية ، حيث اللغة عنده تحقق وحدة التعامل الحادلي بين المعطيات الموضوعية والمعاني الذاتية .

وهناك كذلك فريك Frake وكولبي Coibey وغيرهما ، الذين هدوء هذا الاتجاه نسخة مماثلة لعلم اجتماع الدلالات الأنثوجرافية Sociology of Ethnographic Semantics^(٣٢) .

لما جار فكل H. Garfinkel ، عمدة هذا الاتجاه ، فبري أن روح الأنثروبولوجيا تتطابق مع علم اللغة الاجتماعي ، في تأكيد أن عند طرق التكلم وأنماطه كثيرة ، وأنه لكي يتم الكشف عن هذه الطرق ، فإن التحليل يجب أن يبدأ من مادة لغة الحياة اليومية ، إضافة إلى أن قابلية التكلم ليست آلية ، بل جزءاً من استراتيجيات الموقف

احتصاراً ، يمكن القول إن العالم الاجتماعي في نظر

استهدفت دراسة العلاقة بين البناء اللغوي والبناء الاجتماعي ، غير كافية لاستيضاح تأثير التغير المتلاحق الذي أصاب هذه العلاقة في المجتمعات العربية .

فهى ، من ناحية ، قد استندت إلى أسس النزعة الوضعية المحدثة بما تتضمنه من تأكيد واضح للجوانب الكلامية ، وهى ، من ناحية ثانية ، أعمدت دراسة كيفية تنظيم المواقف العلمية في الحياة الاجتماعية . . هذه المواقف التي تظهر بصورة تلقائية من خلال توقعات - يراها الأنثروبولوجيون - تنشأ كلياً وجرئياً في لغة الحياة اليومية التي يشترك فيها كل الأفراد .

من هنا ظهر الاتجاه الأنثروبولوجي في علم الاجتماع ، رد فعل للنزعة الوضعية ، ونتيجة للصعوبات العلمية والفكرية والطرية ، التي واجهت اتجاه التفاعلية الرمزية Symbolic Interactionism ، وبسبب ظهور كثير من المشكلات الاجتماعية التي تتصف بالتغير السريع ، والتي من الواجب - في نظر أصحاب هذا الاتجاه - تناولها ودراستها فوراً ، دون الرجوع إلى جذورها التاريخية وأبعادها الاجتماعية على المدى البعيد ، وارتباطاتها مع بقية المشكلات الأخرى .

ونسعى الأنثروبولوجيا Ethnomethodology إلى محاولة فهم الأفراد من الداخل ، عبر تصوراتهم العقلانية التي يكونونها خلال علاقات التفاعل مع الآخرين ، ومن خلال المعاني الذاتية التي يصفونها على أفعالهم . فالأفراد لا يمثلون حقيقة واقعية ، تخضع للدراسة ، من حيث هي ظاهرة ، حسبما يقرر الاتجاه الوضعي ، ولكنهم كائنات عقلانية ، لها أفكارها وتصوراتها الخاصة ، التي تختلف باختلاف الثقافة والإطار الاجتماعي السائد . ومن ثم فإن أية معرفة سوسيولوجية لا يكون لها جدوى إذا لم تبين على أساس تصورات الأفراد في حياتهم اليومية .

طبقاً لهذا ، واستناداً إلى تصور الأنثروبولوجيا بأن لغة الحياة اليومية تعد عاملاً رئيسياً في تشكيل النظام في المجتمع ، تمثل اللغة عنصراً أساسياً في برنامج هذا الاتجاه ، الذي يذهب إلى أن البناء والتصنيف اللغوي ، وكذلك أساليب الاتصال بين الأفراد ، هي التي تؤدي إلى ظهور النشاط الاجتماعي المنظم .

ويعتقد علم الاجتماع جيدنز Giddens أن الأنثروبولوجيا قد نجحت في توجيه الانتباه إلى دلالة اللغة بوصفها وسيطاً للأشطة العلمية ؛ وهي فكرة تختلف في الأساس عن فكرة اللغة بوصفها مجموعة من الرموز والعلاقات

إن قيمة هذه الرؤية الجديدة تكمن في أن اللغة تعد وسيطاً لإنجاز أفعال اجتماعية عنده ؛ أي أنها وسيلة لتشكيل الواقع الاجتماعي^(٣٣) .

من هنا تختلف الأنثروبولوجيا في نظرتها إلى اللغة في المجتمع ؛ إذ تعرض فكرة اللغة من حيث هي نسو مستقل عن

المفهوم على أنه حراسة الأساليب أو الطرق التي يدعم من خلالها الناس اتفاقاً حول آراء مشتركة عن العالم ، والقواعد التي تستمر بمقتضاها العلاقات .

وفي لغتنا العربية ، من الملحوظ اختلاف ترجمة هذا المصطلح بين باحث وآخر فسميهم نترجمه إلى « المنهجية الشمولية »^(٣٦) ، وترجمه سعد الدين إبراهيم إلى « المنهجية الشعبية » ، وفضل عليه أحمد زايد « منهجية الجماعة » ، من منطلق أن مصطلح « المنهجية الشعبية » يحمل منهج هذه الدراسة أقرب إلى دراسة الفولكلور منها إلى علم الاجتماع^(٣٧)

أما زينب شاهين فقد أثرت الاحتفاظ به مكتوباً بحروف عربية ، لأن كى ترجمة حرفية لعناصره قد تفسد دلالة^(٣٨) .

(٢) خلفية فكرية :

قدمت مجموعة التبدلات التي اجتاحت المجتمعات الغربية في الخمسينات ، والتي برزت في رواج الفلسفة الوجودية والعشبية ، تحدياً بنائها وفكرها أمام سيطرة الاتجاهات الوضعية والبنائية في علم الاجتماع ، وفتحت الطريق أمام إمكانية قيام بدائل نظرية تحتل فيها حرية الفرد وأفعاله مكاناً بارزاً . وهذا هو ما يفسر اتجاه هذا العلم نحو إحياء الفينومينولوجيا ، والتفاعلية الرمزية ، من حيث إن ترانها قد اهتم بالأفعال القصدية ، والوعي ، والذات الفاعلة . فالفينومينولوجيا تقوم على التماس القضايا اليتنية في الشعور وأفكاره ، أو الذات وجرائها ، من إدراك ووجدان وتخييل ورغبة وتذكر وشعور واعتقاد وحكم^(٣٩) ، وهو ما يتناقض مع الموقلة الديراكامية الشهيرة في تشيؤ الظواهر المدروسة ، التي تفصل بين ذات الباحث وموضوعات دراسته .

والتفاعلية الرمزية تقترب من تراث المدرسة الفينومينولوجية ، وتشارك معها في الكثير من القضايا ، بتركيزها على فكرة الذات الفاعلة ، والرموز من حيث هي وعاء يجمع المعاني التي يضيفها الفاعلون على أفعالهم ، ويسهل عملية التصاهر . ويتعبّر ميد H. Mead ، أحد رواد التفاعلية الرمزية ، فإن اللغة هي واسطة نقل الرموز والإشارات بين الأفراد على نحو يساعدهم على التعبير عن المعاني ، حيث تكون لكل إشارة فعل خاص ، يدل على سلوك معين .

فالافتراض الأساسي الكامن خلف الفينومينولوجيا والتفاعلية الرمزية هو محاولة فهم السلوك الاجتماعي من خلال المستويات المعرفية لهذا السلوك ، بمعنى دراسة الخصائص البائية للمحتوى المعرفي ، أو دراسة العلاقات الاجتماعية كما تتبدى في وعي الفرد وإدراكه .

ويعد توام تشومسكي N. Chomsky ذا تأثير بالغ على الإثنوميثودولوجيا في إفادتها من نظريته التوليدية Generative Theory ، التي تمثل منطلقاتها النظرية في أن غاية اللغوى أن

الإثنوميثودولوجيا هو إنجاز عمل practical accomplishment من جانب هؤلاء الذين يؤدونه ، تلعب اللغة فيه دوراً رئيسياً .

وحيث إن اهتمامها الرئيسي ينصب على القواعد التي تحكم استقرار الحياة اليومية وانتظامها ، وعلى كيفية بناء النظام المعيش في الواقع اليومي وتشكيله ، فإن اهتمامها باللغة يدور حول تحليل التفاعل ، لتحديد الطرق التي تشكل بمقتضاها قواعد استخدام اللغة ، من جهة ، وحول تشكيل كيفية ما يبدو منطقياً في الحياة اليومية عن طريق اللغة ، من جهة أخرى^(٤٠) .

(١) التعريف بمفهوم « الإثنوميثودولوجيا » :

يشير جيدلو Giddlow إلى هذا المفهوم بوصفه مصطلحاً يعهده هؤلاء المفردون بالتعريفات المعقدة . ويعرفه تيرنر Turner بوصفه « دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة indexical expressions المتعلقة بسياق معين ، وغيرها من الأفعال العلمية ، التي تشكل كلها إنجازاً مصاحباً لممارسات الحياة اليومية »^(٤١) .

وتورد زينب شاهين أن جارفنكل قد انتج هذا المصطلح بطريق الصدفة ؛ إذ لفت نظره بعض الجنائز مثل Ethnobotany (علم) النبات الشعبي ، و Ethnophytology (علم) المزيجولوجيا الشعبي ، و Ethnomedicines (علم) الطب الشعبي ، الخ . وكان وقتها مشغولاً بدراسة مداولات المحلفين في المحاكم ، وما يدونه من قدرة على تفنيد الأدلة واتخاذ القرارات وفقاً للمنطق العام common sense ، إذ هم ليسوا قضاة أو محامين ، فرأى أن كلمة شعبي Ethno تبدو كأنها تشير إلى توافر قدر من معرفة المنطق العام للفرد إزاء المجتمع ، ومن ثم تعني استخدام الأشخاص العاديين لأساليب مختلفة لتحديد ما يحدث في مجتمعهم . وهذا ما يوضح أن كلمة مثل (علم) النبات الشعبي تتعلق ، بشكل أو بآخر ، بمستوى من المعرفة الشعبية يلم به أعضاء المجتمع عن النباتات ، دون رجوعهم لمصادر علمية ، كما يوضح أن (علم) الطب الشعبي يرتبط بدوره بإلمام الأفراد ببعض المعارف الشائعة الاستعمال بينهم ، أي بمصادر الأمراض وعلاجها ، دون معرفة القواعد العلمية ؛ وهو ما ينطبق كذلك على المحلفين الذين يمتلكون معرفة شائعة - وليست علمية - في إدارة مسائل التحليف .

ويقرر جارفنكل أنه لم يجد مصطلحاً في المعجم الإنجليزي يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الاتجاه . وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هي Ethno ، وتعني « ناس » ، و Method وتعني « الطريقة » ، أو « المنهج » ، و ology وتعني « دراسة » ، أي أن المصطلح يرتمه يعني دراسة منهج الناس ، وإن أكد جارفنكل عدم دقته^(٤٢) .

وقد أسهم آخرون من المتعاطفين مع هذا الاتجاه ، من أمثال كنج E. W. King وجزورت R. P. Guzzort ، في تعريف هذا

أما جار فكل فإن كتابه «دراسات في الأنثروبولوجيا» Sturges
die in Ethnomethodology الذي أصدره في عام ١٩٦٧ يعد
المصدر الأساسي لأية دراسة لهذا الاتجاه ، حيث يحدد فيه مجال
اهتمامها ، الذي يراه ينحصر في دراسة كيفية تنظيم المواقف
العملية في الحياة اليومية بطريقة اجتماعية ، وكيف يستوعبها
الأفراد . ويعرفونها ، ويعملونها قابلة للتبرير Accountable ،
ويتعاملون معها من حيث هي مجموعة متصلة من الأحداث التي
تتشأ في لغة الحياة اليومية ، التي يشترك فيها كل الأفراد .

أساساً « زيمرمان » Zimmerman « وبولنر » Pollner
و « وايدنر » Weider فقد أكدوا الطريقة التي يتم بها خلق المعاني
من جديد في كل موقف ، وشددوا على الطبيعة الإشارية الموقفية
للغة والمعنى ، برغم أنهم تعاملوا مع الموقف من اهتمام الفرد ،
وهو ما وصفوا من أجله بأنهم موقفون راديكاليون (٤٣) .

أما « هارفي ساكس » H. Sacks فقد حاول قياس إمكانات
لغة الحديث اليومي عن طريق تحليل الأدوات الصوتية والكتابة
للغة

كذلك أكد « آلن بلوم » A. Blum « وبيترماكو » P. Mchugh
لغتهم الحديث اليومي ، لاعتقادهما أن اللغة العلمية أو الأدبية
تفقد دلالة صحيحة للموقف .

(٣) عديدات أساسية :

ينحصر مجال اهتمام الأنثروبولوجيا في دراسة كيفية
تنظيم المواقف العلمية في الحياة اليومية بطريقة اجتماعية ...
هذه المواقف التي تظهر تلقائياً من خلال توقعات كلية لوجزئية في
لغة الحياة اليومية للأفراد . ومن هنا يمكن استيضاح عديداتها
الأساسية في :

- أ - رفض فكرة أن اللغة نسق مستقل وخارجي عن الموقف .
- ب - اللغة أساس اجتماعي ، بوصفها وسيطاً لإنجاز الفعل
الاجتماعي ، ووسيلة لتشكيل الواقع .
- ج - تحليل لغة الحياة اليومية ، بهدف الكشف عن القوانين
التي تحكم استخدام الأفراد للغة .

ويرى زيمرمان أن لغة الحياة اليومية كانت مهملة من قبل
القولاء اللغوية ، كالنمو والدلالة ، برغم إمكاناتها الكبيرة في
دراساتها (٤٤) . وهذا هو ما حدا بالأنثروبولوجيا إلى التركيز
عليها بوصفها هدفاً اجتماعياً ونفاهلياً ، ومن ثم يجب أن تلاحظ
في سياقها ، وأن توصف في حد ذاتها ، وليس كمجرد مصدر
لدراسة الحياة الاجتماعية . وهي بهذا الفهم ، اجتماعية في
الأساس .

وتختلف الأنثروبولوجيا في نظرتها إلى اللغة عن بقية
الاتجاهات الأخرى في تعريفها للغة بأنها نسق :
أ - سابق ومستقل عن أي متحدث خاص خارجي .

يحلل العوامل النفسية أو الذهنية التي يتوصل إليها الإنسان بفضلها إلى
استخدام الرموز اللغوية ، وحيث لا يمكن أن يقتصر عمل
اللغوي على إقامة الصيغ التي تبني عليها اللغة ، وإنما يتعلق
ذلك إلى تفسير نشأة تلك الصيغ وتأويل تركيبها ، وهو ما دعاه إلى
القول بوجود بيتين للكلام : بنية سطحية ، وأخرى عميقة .

وجاء جوفمان E. Goffman (١٩٢٢ - ١٩٨٢) فطور
نموذجاً للتفاعل ، قدم فيه حيزاً أو مجالاً للحديث الاتصالي ،
وأكد أن التفاعلات ترى بوصفها استجابات فردية لمحتواها
الاجتماعي ، ومتطلباتها النظامية (٤٥) .

وربط سيكوريل المعرفة حول شخصية الحديث اليومي
بنظرية النسق المعرفي ، مقدماً ما أطلق عليه « علم الدلالة
المعرفي » Cognitive Semantics . ولقد أوضحت دراسات
سيكوريل عن أقسام البوليس أن التصنيفات النظرية والقانونية ،
وكذلك السجلات الرسمية التي تمثل أساس علم الاجتماع
الكسبي ، كلها أفنعة تخفى وراءها عمليات مقابلات ومواجهات
Encounters . تتضمن الكثير من المفاوضات والجهد
والمساومات التي تقرر في الواقع الفعل ربط اسم شخص
ما بتفويض معين لسلوكه وأفعاله . والمقارنة بين السجلات
الرسمية ومضمون المقابلات الواقعية توضح الأساليب
الاجتماعية واللغوية المنظمة ، التي يتم بمقتضاها تصنيف الأعمال
وفهمها وتفسيرها .

وهل هذا تعدد اللغة الموجودة في السجلات الرسمية حياً
منفتحة للغة الحياة اليومية ، تلك اللغة التي ترتبط بسياق معين في
إطار ثقافة معينة ، الأمر الذي لا يظهر بدوره في التقارير
الرسمية ، لأنها لا يمكن أن تضم مثل هذه العناصر اللغوية
العادية . ومن ثم تبحث قيمة اللغة بالنسبة لعلم الاجتماع
الأنثروبولوجي في أن حديث الأفراد ، والطريقة التي يتحدثون
بها ، والمجال الذي يتم فيه الحديث ، هو ما يشكل حقا الواقع
الاجتماعي (٤٦) .

أما شوتز A. Schutz فيعد مؤسس الفينومينولوجيا
السوسيولوجية Sociological Phenomenology ، متأثراً في
ذلك بعلاقته بهوسرل Husserl وماكس فيبر M. Weber . وقد
طالب بأن يعيد علم الاجتماع بناء مفاهيمه وأنماطه على مثال بناء
المعرفة الشائعة . فمن وجهة نظره أن الظواهر الاجتماعية تتكون
من المفاهيم العادية التي يكوها الأفراد عن العالم ، وعن بعضهم
البعض ، خلال حياتهم اليومية ، وهو ما يعنى القول أن مبحثه
يقوم على الاهتمام بالذاتية الداخلية Intersubjectivity ، وخبرة
الحياة اليومية ، والشرعية الفردية ، والاتجاه النسبي
Relativation ، أو بمعنى آخر يقوم على مزيد من الوعي
بمشكلات الناس ، وهذا ما حدا بجار فكل إلى القول بأن شوتز
قد مهد الطريق أمام الأنثروبولوجيا عندما وضع أسس علم
اجتماع يدرس الحياة اليومية (٤٧) .

الدراسات التي يقوم بها كل فريق ؛ لكن هذا لم يحقق الهدف المتجهى المنشود .

ذلك أن هذه النتائج قد أتت في اتجاهات مختلفة ، وفي مراحل متقطعة ، ولم يكن ثمة محاولة لأن تستعيد كل مجموعة منها من التقدم الذي أحرزته المجموعة الثانية في مساهج البحث وأسلوب العمل . . . وإذا كان علم اللغة قد سبق في مساهج التاريخي لمقارن الدراسات الاجتماعية ، فإن ستروس قد لاحظ بحق أن دوسوسور ، وميه ، قد أفادا من التقدم الذي أحرزته المدرسة السوسولوجية الفرنسية^(٥١) .

لكن التأثير اتخذ الاتجاه العكسي بعد ديركايم ، رائد هذه المدرسة ، وهنا نجد عالم الاجتماع الفرنسي مارسيل موس M. Mauss قد أشار - منذ حوالى خمسة وستين عاما - إلى أن علم الاجتماع يستطيع بالضرورة أن يتقدم لو أنه احتذى حذو اللغويين ، وكذلك أشار برنشفيج Brunschwig في عام ١٩٢٧ إلى أنه كان من الأفضل أن يستلهم علماء الاجتماع علم اللغة المثال المنشود^(٥٢) .

والحق أن اللغويين هم الذين قاموا بالخطوة الأولى في محاولات التحليل الاجتماعي للغة . يتضح ذلك في كتابات أنطوان ميه ، الذي يعد من أوائل من وجه اهتمامه إلى هذا التحليل ، ودراسة ما إذا كان البناء اللغوي يمثل تمثيلا صادقا لبناء الاجتماعى للجماعة التي تتكلمها ؛ إذ إنه من الواجب أن نحدد مع أى بناء اجتماعى يتفق بناء لغوي معين ؛ كما أنه من الواجب أن نحدد كيف تتمثل تغيرات البناء الاجتماعى بطريقة عامة في تغيرات البناء اللغوي^(٥٣) .

كذلك نبه ميه إلى أن علم اللغة يعد فرعاً من علم الاجتماع ، بقوله : إن علم اللغة يستفيد من النتائج التي يصل إليها علم الأصوات وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس ، ولكنه ليس مجرد جمع للنتائج التي تقدمها تلك العلوم . إن موضوعه الأساسى هو دراسة اللغة بما هي ظاهرة صوتية أو عضلية أو حسية ، ولكن بما هي وسيلة للاتصال بين كائنات تجمعهم في جماعات ، أعني بما هي ظاهرة اجتماعية . إن علم اللغة فرع من علم الاجتماع^(٥٤) .

وبعد المؤتمر الأول للغويين ، الذي عقد في لاهاي في هام ١٩٢٨ ، أعلن ساير أنه ومن الواجب توطيد دعائم علم اللغة ، وتوسيع آفاقه . فمن الضروري له - شاء أم أبى - أن يترأى اهتمامه بالمشكلات المتعلقة لعلم الاجتماع ؛ إذ من الصعب على اللغوى الحديث أن يقتصر على موضوع دراسته التقليدي^(٥٥) .

وكما رأينا ، تتعدد مداخل التحليل الاجتماعى للغة الآن وتتفرغ مباحثها بشكل لافت للنظر وعمل الرغم مما يترأى للنظرة الأولى ، من وجود تشابه بين هذه المداخل والمباحث من حيث

ب - أقل تميزاً عن الإلزامى ، الذى هو قسرى ؛ فهي نسق يوضح خواص الحقيقة الاجتماعية كما أوردتها ديركايم ، بالرغم من أن مثل هذه الخواص هي نفسها إنجاز الأفراد الذين يستخدمون ذلك النسق في المناسبات الحقيقية للتفاعل .

وبالإضافة إلى هذا ، وفي تضاد مع تأكيد تغاير الملصق الاجتماعى لمبحث إثنوجرافيا التكلم ، فإن لغة الحياة اليومية تعد نسفاً عاماً متشراً ومجرداً ، يعمل مع أى محتوى عمل ، لكن ينظم مسائل الحديث والفعل في أنماط تعكس كلا من الحقيقة الاجتماعية المباشرة immediate ، والحقيقة الاجتماعية المتعالية Transcedent ، التي تكمن وراء المحتوى المحلي^(٥٦) .

وبشكل محدد ، فإن دراسة لغة الحياة اليومية تتضمن أنظمة التلفظ المنتجة والمتدولة ، والتعبيرات ، والإشارات ، التي تترك بشكل أقوى :

أ - معنى خاصاً ، أو سلسلة منظمة للمعاني المتبادلة في بعض البيئات المحلية .

ب - تعاون في تأسيس ، أو تمارس ، أو توضيح تعريفات للموقف .

ج - أو تعبر ، أو تميز تأكيدات أو شروطاً مرتبطة بحالة عقل الفرد أو الآخرين ، ودوافعه وشعوره ، ومساهمة الصواب والخطأ .

ومن أبرز الدراسات الميدانية في هذا الصدد ، دراسة سيكرويل من الممارسات البوليسية والسجلات الرسمية التي عاجلت موضوع التنظيمات الاجتماعية^(٥٧) .

ودراسة «لورنس وايلدر» L. Wieder المسماة «ذكر ميثاق الشرف» التي أجراها عن معنى المخبرات^(٥٨) ، ودراسة فنكل المسماة «حالة أجنسى ، وحول كيفية إدراك الأفراد للأدوار الجنسية»^(٥٩) ، ودراسة كينيث ستودارت K. Stoddart المسماة «ملاحظات حول تحديد الباحث اللغة الثقافية الخاصة» ، وتعالج ثمة الثقافة الخاصة للمنى المرويين^(٦٠) ، ودراسة روبرت ماكى R. Mackay المسماة «مفاهيم الأطفال ونماذج التنشئة الاجتماعية» ، وتعالج قنرات الأطفال التعبيرية من العالم الاجتماعى^(٦١) ، ودراسات ساكس H. Sacks وماتيو ساير M. Speier وإيما فويل شيجالوف E. Schegloff وديفيد سدنو D. Sudnow حول تبادل الأحاديث وعلاقتها بفكرة التنظيم الاجتماعى^(٦٢) .

ثالثاً : تقويم نقدي

يسجل ليفى ستروس أن اللغويين بعد عصر الرواد الأول - الذى تميز بوجود علاقة بينهم وبين الاجتماعيين - قد سلخوا في طرق مستقلة ، في حين شق المتخصصون في علم الاجتماع طرقاً مستقلة أخرى . وقد كانوا يتبادلون من حين إلى آخر نتائج

مكونات البناء الاجتماعي ، وأثرها على سلوك الفرد والتفاعل الاجتماعي .

وقد وجه جوناثان تيرنر J. Turner نقداً إلى هذا الاتجاه على النحو التالي :

- (١) لا يمكن تعميم نتائج بحوث هذا الاتجاه على جميع أفراد المجتمع ، لأنه يدرس فقط مجموعة من الناس يخضعون لظروف اجتماعية معينة ، ولذا فإن نتائجها تقتصر على تلك المجموعة .
- (٢) لم يذكر كيفية دراسة النفس البشرية والدور الاجتماعي من خلال دراسته لأنشطة التفاعل اليومي .
- (٣) لم يذكر كيفية دراسة معاني التفاعل الاجتماعي لأنشطة الأفراد اليومية .

(٤) يستخدم هذا الاتجاه الوثائق الشخصية personal documents أساساً لدراسة الأنشطة الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد ، علماً بأنه من الصعوبة الاعتماد عليها أساساً لدراسة علمية موضوعية ، كما أنه لم يحدد نوعيتها ، ومدى مصداقيتها واستخدامها .

(٥) لم يأت بطرق بحثية جديدة ، فكل الطرق التي استخدمها ، كالملاحظة المشاركة ، والمقابلة الشخصية ، والوثائق ، قد استخدمت قبلاً .

(٦) لم يقدم مقاييس ثابتة لقياس عملية التفاعل الاجتماعي بين الأفراد^(٥٨) .

وعلى أية حال ، يمكن هنا أن نقدم عدداً من الملاحظات حول التفسير أو التأويل (العلمي) الذي تميل الأنثروبولوجيا إلى استكشاف لغة الحياة اليومية من خلاله ، كالتالي :

١ - إجابة أصحاب هذا الاتجاه بعالم سابق على العلم Pre-scientific ، أو ما يطلقون عليه « المعرفة البدائية » Common-Sense Knowledge ، لا عن طريق الاتصال بالواقع الاجتماعي والتاريخي ، بل بواسطة الارتداد إلى الوعي الفردي . إن جارفكل ليقرر أن المصدر الأساسي للتكلم إنما هو الفرد ، متناسياً بذلك دور الجماعة . ولئن كان على حق حين رأى أن اللغة ليست « معطى خالصاً » ، بل حقيقة تستمد معانيها من « القصد » Intention الذي ينطوي عليه نفس الفرد ، لقد أغفل حقيقة أخرى لا تقل عن هذه أهمية ، وهي أن كل « كلام » مشبع بالكثير من المعاني والدلالات التي حلتها عليه الحياة الاجتماعية والظروف التاريخية . فليست دلالة لغة الحياة اليومية متوقفة على الفرد وحده ، بل هي تتوقف في الأساس على ملايسات الظروف الاجتماعية والتاريخية .

(٢) كذلك فإنه غير هذا الاتجاه يتم تحويل دراسة سوسولوجيا اللغة إلى دراسات اجتماعية للوحدات الصغرى Micro-Sociological . وهذا يؤدي إلى قصر اهتمام علم الاجتماع في دراسته للغة على ذلك الحيز المحدود من أحاديث

إنها تستهدف جميعاً هذا التحليل ، إلا أن ثمة ما يباعد بينها في مستويات هذا التحليل ومصادقته في الحقيقة .

فمن ناحية ، يعنى المدخل اللغوي الاجتماعي أساساً بصفة « اجتماعي » Social مجرد إضافة مجموعة من العوامل الاجتماعية (جغرافية - اقتصادية - نفسية - ثقافية .. الخ) إلى دراسته الأصلية ، وهي الدراسة اللغوية ، ومن ثم يسمى إلى زيادة إيضاح الظاهرة اللغوية بمقتضى مجموعة (مستقرة) من هذه العوامل التي يتعامل معها بوصفها عوامل خارجية على الظاهرة .

حقاً إن منابت الظاهرة اللغوية كثيرة ومتنوعة وعميقة الجذور ، وإن العملية الكلية التي تتمثل فيها المتغيرات معقدة إلى حد بعيد ، لكن هذا لا يعنى استحالة تحديد العوامل الرئيسية التي تلعب دوراً أساسياً ووصفها .

وقد لوحظ في دراسات هذا المدخل نوع من التعطش في الأحاد بالعوامل المتعددة ، وهو تعطش قد يعنى أو يعادل عدم وجود نظرية على الإطلاق .

هناك فقط حالات أو أمثلة كل منها يختلف إلى حد ما عن الآخر ، وهو ما يتطلب تنوعاً في التفسير ، ومن ثم يصح أنكاراً مناقضة لكل النظريات العلمية التفسيرية . ذلك لأن النظرية العلمية تستهدف السير إلى ما وراء الحالة الخاصة ، لتصل إلى ثبات أكبر وأكبر من الحوادث والموضوعات التي يمكن أن تندرج في نطاق التعميم . ومعنى هذا - منطقياً - استحالة « تسويع » أي نظرية علمية متسقة وهذا ما يؤدي - من ثم - إلى الوقوف بالبحث العلمي عند مستوى جمع الحقائق الوصفية المجزأة^(٥٩) .

ومن ناحية ثانية ، وبالإشارة إلى المدخل الأنثروبولوجي ، وإلى مجموعة الأفكار التي قدمتها الأنثروبولوجيا المعرفية عن اللغة بصفة خاصة ، يأخذ عدد من العلماء على هذا المدخل وصع العلاقة بين اللغة والثقافة في انسجامية Harmony ليست قائمة في كل الأحوال .

ومن وجهة نظر الأنثروبولوجيا ، تستند الأنثروبولوجيا المعرفية في دراستها للغة إلى تحليل المكونات Componential Analysis التي تقوم عليها عملية تصنيف المركبات الثقافية في مجتمع معين ، وهو اهتمام يروونه يقوم على تصنيفات ثابتة Static^(٥٧) .

ومن ناحية ثالثة ، وبرغم نجاح علم اجتماع اللغة في سد المعجزة التصورية للعلاقة بين اللغة والبناء الاجتماعي ، فإنه عجز عن استيضاح الدلالة الاجتماعية للقواعد الصوتية ، ولعدد من القواعد الصرفية والنحوية للغة .

وبالنسبة للأنثروبولوجيا ، فليس ثمة شك في أنها قد بذلت جهداً مقدراً في دراسة لغة الحياة اليومية ، وفي الكشف عن إمكانات استخدام الرموز والإشارات والمعاني بوصفها عناصر

الأفراد ، كما لو كان منعزلاً تماماً عن كل ما يحيط به .

(٣) وإذا كان هذا الاتجاه ينصب على دراسة الأنشطة اليومية ، بهدف الكشف عن المعاني الكامنة وراءها ، فإنه يمكن أن يوسم بأنه يقف بمعزل عن التاريخ Ahistoric . ووضعا لما يراه جولدنر A. Gouldner فإن العالم الاجتماعي عند جارفنكل يقع خارج نطاق الزمن ؛ فهو لا يهجه أن يعرف كيف تتكون هذه المعاني عند الأفراد ، ولماذا تتكون ، ولماذا تختلف باختلاف المجموعات الاجتماعية . ذلك أن هدفه هو الوصول إلى تعميمات فضفاضة ، لا ترتبط بزمن معين ، ولا بثقافة محددة (٥٩) .

(٤) يتج عن هذا أن الإثنوميثودولوجيا تحاول رد المتغيرات الطبقية والاقتصادية والعمرية بين الأفراد المتحدثين باللغة ؛ وذلك في محاولة منها لتحقيق التوازن الاجتماعي .

وبعداً عن اتهامها ، يمكن القول إنها بحاجة ماسة إلى مرحلة أخرى تكميلية ، لوضع هذه المتغيرات في الاعتبار .

وهناك ملاحظة أخيرة على اتجاهات التحليل الاجتماعي للغة ، يمكن ملاحظتها عبر الكم الهائل من الموضوعات التي تصدت للدراسة ؛ فهي موضوعات وصل طموحها إزاءها إلى حد أنها تصورت أنها قادرة على تغطية المشكلات اللغوية والاجتماعية كافة ؛ وهو طموح يعوزه الكثير من الأسلحة المنهجية .



الموامش

- (٩) أبو حامد الغزالي : التصفي من علم الأصول ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، الجزء الأول ، ١٩٣٧ ، ص ٦٥ .
- (١٠) المحاضر : المحرران ، الجزء الأول ، ص ٤٤ .
- (١١) المصدر السابق ، الجزء الثالث ص ٧١ .
- (١٢) ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الجزء الأول ، دار الكتب بالقاهرة ، ١٩٥٢ ، ٢٤٨ .
- (١٣) عبيد السلام المسدي : الفكر العربي والألمانية ، في الأقلام ، بغداد يناير ١٩٦٩ ، ص ٣ - ٣٣ .
- (١٤) Benveniste, E., *Problemes de linguistique generale*, 3^{eme} ed., Paris, 1978, p. 16.
- (١٥) Alpert, H.: *Emile Durkheim and Sociology*, 3rd ed., N.p., 1979, p. 91.
- (١٦) Hymes, D.: *Foundations in Sociolinguistics An Ethnographic Approach*, Tavistock Publications, Ltd., London, 1977, p.186.
- (١٧) Fishman, J., Op. Cit., p. 319.
- (١٨) Ibid., p. 121.
- (١٩) Hymes, D., *Foundations*, Op Cit., p. 189.

- (١) Kegan, J. and Havemann: *Psychology - An Introduction*, 3rd ed. Harcourt Brace Janovich, Inc., N.Y., Chicago, 1976, p. 121.
- (٢) Hymes, D.: "The Ethnography of Speaking" — in *Readings in the Sociology of Language*, J.A.Fishman (ed.), 4th printing, Mouton Publishers, the Hague, 1977, p. 133.
- (٣) De Saussure, F.: *Course in General Linguistics*, trans. by W. Baskin, Philosophical Library N.Y. 1959, p.241.
- (٤) رالف لشرن : الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث ، ترجمة عبد الملك انانص ، المكتبة المصرية ، بيروت : ١٩٦٧ ، ص ٢٠ .
- (٥) سخن العماد للزبيدي : وأفضلاد ابن الأثير ٢٤٠ ، وجمالي ثعلب ٥٩٩/٢ والبيان والبيان ١٢/١ .
- (٦) المهر ٣٠٤/١
- (٧) نواذر أي زايد ، والاقتراح ١٩ ، ومقدمة ابن خلدون ٤٩٢ ، والمزهر ٢١١/١ .
- (٨) أبو الحسن حازم القرطاجي : منهج البقاء وسراج الأبد ، تحقيق محمد الحبيب أبو خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٣٤٤ .

- دراسة مفهوم الزواج والأصوة عند المرأة القاهرية في ضوء هذا الاتجاه
دراسة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ،
١٩٨٢ . ص ٦٩ - ٧٢ .
- (٣٦) سمير نعيم أحمد : النظرية في علم الاجتماع ، الطبعة الثانية ، دار
المعارف ١٩٨٢ ، ص ٢٢٥ .
- (٣٧) أحمد زاهد مرجع سابق ، ص ٤٤١
- (٣٨) زينب شاهين : مرجع سابق ، المقدمة
- (٣٩) أحمد زايد ، مرجع سابق ، نقلا عن - محمود زيدان - مساهم
البحث الفلسفي ، جامعة بيروت العربية ١٩٧٤ ص ٦٥ .
- (٤٠) Attwell, p. "Ethnomethodology Since Garfinkel" in J. A. Fishman (ed.), *Advances in the Sociology of Language*, Vol. I. the Hague: Mouton, 1971, p. 180.
- (٤١) زينب محمد شاهين : مرجع سابق ص ٧٤
- (٤٢) Garfinkel, OP Cit., p. 121
- (٤٣) Attwell, P OP Cit., p. 181
- (٤٤) Ibid., p. 186.
- (٤٥) Ibid., p. 188.
- (٤٦) Cleaveland, A.: *The Social Organization of Juvenile Justice*, Wiley, 1968, pp. 112 - 123.
- (٤٧) Winder, D.L.: "Telling the Code" in R. Turner (ed.), *Op Cit.*, pp. 144 - 172.
- (٤٨) Garfinkel, Op. Cit., pp. 116 - 186.
- (٤٩) Turner, R., OP. Cit., pp. 173 - 179.
- (٥٠) Mackay, R.W.: "Conceptions of Children and Models of Socialization" in H. P. Dreitzel (ed.), *Recent Sociology*, Vol. II, pp. 27 - 43.
- (٥١) Attwell, Op. Cit., pp. 211 - 297
- (٥٢) Lévi-Strauss, C.: *Sociologie et Anthropologie*, Plon, Paris, 1963, p. 76.
- (٥٣) Ibid. p. 77
- (٥٤) Ibid., p. 77
- (٥٥) Ibid., p. 79.
- (٥٦) Ibid., p. 80.
- (٥٦) Ibid., p. 82.
- (٥٧) Gumpert, J. and D. Hymes, Op. Cit., p. 158.
- (٥٨) Turner, J.: *The Structure of Sociological Theory*, The Dorsey Press, 1974, III, pp. 152 - 153.
- (٥٩) Gouldner, A.: *The Coming Crisis of Western Sociology*, Heimann, London, 1973, p. 391.
- (٦٠) Gumpert, J.J. and D. Hymes (eds.): *Sociolinguistics - Directions in the Ethnography of Communication*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., N. Y., London, 1972, p. vi.
- (٦١) Hymes, D.: "Language in Culture and Society" in *A Reader in Linguistics and Anthropology*, N. Y., London, 1964, pp. 3 - 14.
- (٦٢) Malinowski, B.: *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, Supplement I, in Ogden and Richards, "The Meaning of Meaning," Routledge and Kegan Paul, London, 10th ed., 1949, pp. 269 - 330.
- (٦٣) محمد الجوهري : الأنثروبولوجيا - أسس نظرية وتطبيقات عملية
مطابع سجل العرب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٤٠
- (٦٤) Pothier, G. (Ed.): *Ethnomethods and Ethnomethodology in Social Research*, Vol. 35, 1968, pp. 500 - 502.
- (٦٥) Conklin, H.C.: "Lexicographical Treatment of Folk Taxonomies" in S.A. Tylor (ed.), *Cognitive Anthropology*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1969, p. 41
- (٦٦) Frake, C.O.: "How to Ask for a Drink in Sabanun" in D. Crystal (ed.), *Sociolinguistics*, Penguin Education, 1962, pp. 260 - 267
- (٦٧) الشيخ محمد عبده : تفسير الفاتحة ، مطابع دار الشعب ١٩٦٩ ص ١٦ .
- (٦٨) محمود السمران : اللغة والمجتمع - رأي ومبني ، ص ٧٣
- (٦٩) Zimmerman, D.H.: "Ethnomethodology" in the *American Sociology* Vol. 13, Feb. 1978, p. 10.
- (٣٠) أحمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والحديثة ، دار المعارف ١٩٨١ ، ص ٤٩٩ . نقلا عن :
- Ber, J.: *Sociology and the Domestification of Modern World*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, p. 27
- Mayr, W.W.: "Ethnomethodology - Sociology Without Society" *Catalyst*, 1973, p. 15.
- Garfinkel, H.: "Remarks on Ethnomethodology" in *Directions in Sociolinguistics - The Ethnography of Communication*, J.J. Gumpert and D. Hymes (eds.), Holt, Rinehart and Winston, Inc., N. Y., 1972, p. 301.
- Merris, M.: *An Excursion into Creative Sociology*, Columbia University Press, N. Y., 1977, pp. 91 - 92.
- Turner, R.: *Ethnomethodology*, Middlesex Penguin Books, 1974, p. 70.
- (٣٥) زينب محمد شاهين : الأسس العامة لاتجاه الواقعية للمهنية - مع

الجديد في علوم البلاغة

مصطفى صفوات

هل جد جديد في علوم البلاغة بعد أن ظلت نظرية الاستعارة منذ أن صكها أرسطو في عبارات مأثورة هي عبر العصور والمجارات ؟ نعم - وهو جديد يشمل علاقة الإنسان باللغة بعامية

يعرف أرسطو الاستعارة في كتاب الشعر بقوله : « نقوم الاستعارة في أن يطلق عن شيء اسم يتسبب إلى غيره » . ومن اليبس ، من هذا التعريف وما يتبعه من الشروح ، أنه يتضمن مسلمة يحوها أن لأشياء تقوم في ذاتها بما هي جواهر أولى (كالشمس أو أوليس) ، أو بما هي جواهر ثانية (كالأجناس ، والأنواع) ؛ وأن لكل شيء صورته المحددة ، حية كانت أو عقلية ، ثم بعد ذلك تأتي الأسماء فتسبب إليها للدلالة عليها . هذه المسمة يعز عن الفكر ، أن يتحل عنها ؛ فلو أن الكلمات لم تكن جعلت ليبدل كل منها على شيء محدد بمبدأ دون غيره لا تمتع الباب أمام أمراء السوفسطائيين ومعالطانيين التي نعلم مدى حرص أرسطو عن تنفيذها ببيان قيامها على اللعب بالألفاظ . ولم يقف الأمر عند ذلك ، بل كاد ينتهي ببعض الفلاسفة إلى أن يصحروا للكلمات عداء هو أشبه بالكراهية ، وإن لم يستطيعوا بطبيعة الحال مقاطعتها . وأبلغ مثال على ذلك الأسقف بركل الذي لا يبى من رجاء القاريء (وإن كانت فلسفته لا تقر إلا وجوده الأسقي ووجود ربه) أن يترك الكلمات جبابا لينأمن المعاني عارية ، مجردة من ثياب الألفاظ المزيج .

نظرية العالم السويسري فريديان دي سوسير في ماهية اللغة

إن السمات التي تتميز بها نظرية سوسير إلى اللغة تتمثل في أقوال ذاعت كأقوال هيبيقراط ، بالمعنى الذي عرفه هو نفسه لتلك الكلمة ؛ إذ كتب في إحدى مذكراته^(١) : « إنها ليست مسلمة ولا مبادئ ولا مقررات ، بل هي لتحديدات ؛ حدود تعود إليها فإذا بنا نعثر دوما على الحقيقة بينها من حيثها بدائنا . من هذه الأقوال القول بخروج العلامة اللغوية عن مبدأ السببية ، وبأن كل شيء في اللغة معنى على الاختلاف ؛ فلا مجال مثلا للحديث عن الكسر حيث لا وجود للضم والفتح ، ثم

صحيح أن هذه المسلمة تثير إشكالات كثيرة تتمثل في الأسئلة الآتية : أ هناك فكر يعبر اللفاظ ؟ ثم من سبب الأسماء إلى الأشياء ؟ أم العرف أم الاصطلاح ؟ من هم الذين اصطلاحوا ؟ القدماء ؟ هل اصطلاحوا بغير كلمات ، أو بكلمات ما كانوا ليصطلحوا لولا سبق الاصطلاح على مدلولاتها ؟ وفي نهاية الأمر نجدنا أمام مشكلة المشكلات : ما أصل اللغة ؟ هذه الإشكالات وغيرها قد شغلت كثيرا من العقول على مدى العصور فلم تجد لها العقول حلا ؛ لأن الظلام لا يتبدد - إذا سمح لي القاريء بهذه الاستعارة - إلا إذا طلع النهار . وهدف هذا المقال إنما هو تبيان أن المعنى بالنهار في هذه الاستعارة إنما هو

تذكرنا معظم التطورات التي يصطنعها ، أو على الأقل ينقلها إلينا ، فلاسفة اللغة بأبنا الأول آدم وهو ينادي الحيوانات ويعطى لكل اسم . أمور ثلاثة تغيب غيابا مطردا من الظاهرة التي يتوهم فيها الفلاسفة وجود اللغة

١ - أولا تلك الحقيقة التي لا محتاج حتى إلى الإلحاح عليها ، ألا وهي أن جوهر اللغة لا يقوم في الأسماء ، وإن هو إلا عارض أن توافق العلامة اللغوية موضوعا معروفا بأحواس ، مثل الحصان أو النار أو الشمس بدلا من فكرة مثل «وصع» . ومهما كانت أهمية هذه الحالة فليس هناك من سبب واضح لاتحادها نموذجيا للغة ، بل الأصدق العكس . وإلى هنا لا يعدو الأمر - في أغلب الظن - أن يكون خطأ مائة سوء اختيار المثل .

ولكن الأمر يتطوّر ضمنا على اتجاه لا يجوز لنا أن نتغاضى عنه ولا أن نخفى سبيله في اللغة في نهاية أمرها سوى ثبت بالموضوعات . موضوعات معطلة من قبل . أولا الموضوع ، ثم تأتي العلامة ، ومن ثم (وهو الأمر الذي سوف ننكره دائما) قاعدة أعطيت لها العلامة من خارج ، وتصوير للغة بالعلاقة الآتية :

أ _____ +
ب _____ + موضوعات
ج _____ +

في حين أن التصوير الخفي هو : أ-ب-ج يخرج من كل معرفة بعلاقة فعلية من قبيل أ _____ + مؤسسة على موضوع .

فلو استطاع موضوع ما ، أينما كان ، أن يكون بمثابة الحد الذي تقف عليه العلامة لكف علم اللغة عن أن يكون ما هو من قمته إلى أساسه ، ولما نجا العقل الإنسان بعد من أن تصيبه الضربة ذاتها ، كما هو واضح من هذه المناقشة . غير أن الأمر إلى هنا ، كما سبق قوله ، لا يعدو أن يكون نقدا ثانويا ، يفتى توجيهه إلى الطريقة التقليدية في فهم اللغة حين نريد معالجتها معالجة فلسفية . وإنه لمن المخيب يقينا أن نبدأ بأن نحلّط بها ، كما لو كان ذلك عنصرا أولا ، تلك الظاهرة ، ظاهرة الموضوعات المسماة ، التي ليست إلا أحد عناصرها . ولكن هذا لا يعدو أن يكون خطأ مبنا على سوء اختيار المثل . ولو أننا وضعنا بدل helios (الشمس في اليونانية) ، أو ignis (النار في اللاتينية) ، أو pferd (الحصان في الألمانية) ، شيئا مثل [] لحبا أمسنا خطأ الانزلاق في رد اللغة إلى ما هو خارج عنها .

والأخطر من هذا كثيرا هو العطفة الثانية التي يقع فيها الفلاسفة بعامة ، والتي تقوم في تصورهم :

٢ - إن الموضوع ما إن يحمل اسما حتى يخرج من ذلك كس ينقله السائقون إلى اللاحقين دون توقع ظواهر أخرى أو على الأقل إذا طرأ تعبير فما يحش منه (في ظنهم) إلا على الاسم

بالصراقات المتعددة بين اللغة والكلام ، وبين الدال والمدلول ، وبين التزامن والتعاقب ، الخ . هذه الأقوال يوضح بعضها البعض الآخر ، ولكن هذا التوضيح المتبادل لا ينفي إمكانية ترتيبها ترتيبا منطقيا . ومن هذه الوجهة يحتمل مبدأ اللاسببية للمقام الأول بينها .

هذا المبدأ يعني في الظاهر أنه ما من سبب كان يحول دون اختيار «البسر» اسما للعصر ، وعكسا بعكس . ولكن من ذا الذي كان يبدع هذا الاختيار ؟ يكفي أن نضع هذا السؤال حتى نرى أن الاختيار لا يملكه من استخدموا اللغة أنفسهم ، وحتى نرى وجه الخطأ في نظرة علماء النفس (على الأقل في عصر سوسير) ، إذ رأوا في اللغة صورة ثبتت بالاصطلاح : «إنهم يتجاهلون الظاهرة الاجتماعية - التاريخية التي تجر دوامة العلامات في الزمن ، وبذا تحرم على السواء جعلها لغة ثابتة أو لغة قائمة على الاصطلاح ، فإن هي إلا المنتج الذي يلد النشاط الاجتماعي في كل لحظة فارقا إياه بمجرد خروجه عن كل اختيار . ومنه يتبين أيضا أن «كل أصل اللغة مشكلة سوفسطائية لأصل لها سوى اعتياد حديث عن «اللغة الأم» وعن الفرنسية التي «تحدث» من اللاتينية ، الخ . فاما الحقيقة فهي : «أن مشكلة أصل اللغة لا تختلف عن مشكلة تطوراتها» . «فإن تولد لغة حدث لا وجود له قط ، ويكفي أن ننظر في محاولات جعلنا «الأسبرانتو» حتى نتبين السبب : (١) غياب كل حلق (فكل شعب راض بلسانه) ، (٢) حتى لو وجد الحائر لا صطدم بمقومة الجماعة فلا هناك في أن نحدد نحن ما نعنيه بالمولد ، لأن اللغة نفسها لا حدود لها في الزمن» .

وحلاصة ما سبق هي أن مبدأ اللاسببية يفقد كل مغزاه ، كما بينه اللغوي الإيطالي معادرو ، إذا فصل بينه وبين التاريخية الحذرية للغة . فإن لم نفصل ، تبين لنا أن هذا المبدأ ، في حقيقة أمره ، إنما يرشدنا إلى الحدود المصروية على اختيار المتكلمين ، أو بعبارة سوسير : «إن اللغة لما كانت لا تقوم على علاقات طبيعية فإنه لا يمكن تصحيحها بالعقل - كما هو الشأن في الزواج مثلا ، فاشاقفة فكرة في تعدد الزواج أو عدمه ، ولكن لا نقاش في استخدام الحروف الأبجدية في مطلع بعض الكلمات دون غيرها ، أو في استخدام كباو (بالإنجليزية) دون فاش (بالفرنسية ، للدلالة على البقرة)» . إن اللغة ، وهي الشرط في كل حساب ، لا يمكن تصحيحها بالحساب . يبقى أن نرى كيف جمع سوسير بين هذا الإلحاح على تاريخية اللغة الجسدية وبين البيائية التي هو مؤسسها .

إننا نجد الإجابة عن هذا السؤال في نص ليس أوجز منه إذا قسمه بدسامة فحواء لا تعدد مسطوره (٣) :

«إن مشكلة اللغة تعرض للفضائية وكأنهم يصعد ثبت بالأسماء . في الباب الرابع من سمر التكوين نرى آدم يخلق الأسماء (. . .) . وفي باب السيمولوجيا (علم العلامات)

عن بقية القطع ، وإنما نعرفها بقاعدة نقلها . وسنكتفى هنا بمثال الشارع الذي أعيد بناؤه .

إن أى منزل يختلف عن سواء دون أن نستطيع تعريفه بهذا الاختلاف عينه ؛ فهو باق ولو هدمت المدينة من حوله . ولو هدمناه وحده لما أثر ذلك في بقية المنازل . ولا هو يتمير بتعبير علاقته بهذه البيوت ؛ فإنه إن راد ارتعاعا عن أحدها لما أصاب ذلك شيئا إلى ارتعاعه . إنه لاصق بنفسه ، لا يعرف القسمة ولا الكثرة . على العكس من ذلك يعرف الشارع بمحله في نسق المدينة ، بحيث لا نستطيع حتى القول إنه ما ليس سائر الشوارع ، إذا كنا نعى بذلك أن له وجودا يحمل صفات لا تحملها هي ، بل الأخرى أن وجوده نفسه إنما يتحدد بهذه الغيرية المتجلية في نسق المدينة ، حتى ولو هدمت جميع مبانيه ثم أعيد بناؤها . فالمبتدأ في قولنا : «إنه ما ليس سائر الشوارع» ، ليس في الحقيقة مبتدأ يسبق الإضافة المضافة ، بل هو نتيجة للنسق الذي لا تعريف له إلا به . والخلاصة هي أنه إذ كان وجودا بلا جوهر فهو به كذلك بلا شيء استحق الهوية ، كما أن وحدته بلا واحد .

هذه الاعتبارات تمهد السبيل إلى الإجابة عن السؤال الذي وضعه سوسير للمرة الأولى على هذا النحو : في جملة «أياها السادة» ، لقد اندلعت الحرب . أقول لكم إنها الحرب أياها السادة ؟ هل هي نفس الكلمة «السادة» ترد مرتين ؟

فأما أن «السادة» كلمة واحدة لهذا ما لا يتطرق إليه الشك . يبقى أن الواحد هنا هو الاختلاف أو المقابلة ، بمعنى عدم مطابقة الكلمات الأخرى . أو لنقل بعبارة ثانية : إن هذا الاختلاف يعرف قطعا وحدة ملموسة الجوانب ؛ غير أن هذه الوحدة ليست صفة لواحد ، أو ليست صفة يتصف بها شيء إيجابيا - كما يقول سوسير . ولهذا حين كانت هذه الوحدة ، التي لا شك في أن أجل رمز لها هو معقوفا سوسير انفرادي في النص الأنف الذكر ، كانت تتصف بهذه الصفة الفريدة ، ألا وهي إمكانية ظهورها في أكثر من موضع ، دون أن نستطيع القول إن ظهورها هنا يطابق ظهورها هناك (وهو الأمر الذي يدحضه ما بينها من المسافة) ، أو أنها هي هي تحت مظهرين . فما هذا التحدث ؟ إن قولنا بأن الكلمة نفسها ترد في الجملة مرتين ، إنما يعنى التقابل نفسه : مع «السيدات» - مثلا - على مستوى اللغة .

يبقى أن التقابل على هذا المستوى لا يمنع استبعاد الكلمة لخلق معان جديدة حسب العلاقات الجديدة التي يدرجها فيها الكلام . أقول : «أيا السادة» ، لقد اندلعت الحرب ! هل يعنى ذلك أن أدركت تمام الإدراك ما يحمله هذا اليبس ؟ ليس بالضرورة ؛ فالأحداث تأخذنا دائما على غرة . لهذا أكرر : « أقول لكم إنها الحرب أياها الأغبياء » ؛ فذلك هو معنى «السادة» ؛ إذ ترد ثانية إلى وإلى من أتحدث إليهم . كانت

وحده ، كما في افتراض تحول fraxinus إلى frêne . ومع هذا فالمعركة أيضا لا تسلم . وإن هذا وحده مدعاه إلى مراجعة النظر في زواج المعركة والاسم حين يتدخل في المركب الفلسفي هذا العامل الذي لا تسبق رؤيته أبدا حضوره ، والذي نجعله جهلا مطبقا ، ألا وهو الزمن . ولكننا ما كنا نرى حتى في ذلك شيئا يلفت النظر ؛ شيئا تتميز به اللغة ومؤلف خاصيتها دون غيرها ، لو أن الأمر وقف عند هذين النوعين من التغير ، وهذا السور الأول من الانقسام ، الذي تبارح به المعركة من تلقاء ذاتها . للعلامة ، سواء تغيرت هذه أو لم تتغير . غالى ما لا يزال الشيطان (المعركة والعلامة) كيانين مستقلين . فأما السمة المميزة بحق فهي الحالات التي لا حصر لها ، والتي يحدث فيها تعبير ما في العلامة ، تغييرا في الفكرة نفسها ، والتي نرى فيها دفعة واحدة أنه لم يكن هناك أي فارق ، من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية ، بين مجموع الأفكار المميزة ، ومجموع العلامات المميزة .

علامتان تندمجان بفعل التطور الصوتي ؛ وكذلك تندمج المعركة إلى حد معين (يعينه مجموع العناصر الأخرى) .

علامة تتميز بالطريقة العمياء ذاتها ؛ وإذ لا يعنى مثلها ينصق لا محالة هذا الاختلاف الناشئ .

ها هي ذى أمثلة ، ولكن لنسجل منذ الآن إلى أي مدى نخلو من كل قيمة وجهة نظر تبدأ من علاقة بين الفكرة والعلامة موضوعية خارج الزمن ؛ خارج النقل من جبل إلى جبل الذي يعلمنا وحده ، تجريبا ، ما قيمة العلامة .

إن أهمية هذا النص لا تقف عند نقد تصور اللغة على أنها ثبت ، بما يتضمنه ذلك من إخضاع الدوال للمدلولات إخضاعا مباشرا ؛ فهذا النقد قد قام به هيجل من قبل على أحسن وجه (3) . ولكن الأهم هو التصور الجديد الذي يأتي به سوسير ، والذي يقيم عليه هذا النقد ، ألا وهو تصور نسق من العلامات (أ - ب - ج) كل شيء فيه علاقة . وهو ما يعنى أن (أ) مثلا لا تؤدي وظيفتها بوصفها صوتا له دلالة المباشرة على شيء أو معنى ما ، بل بوصفها في جوهرها لا - ب أو لا - ج . هذا التعريف من شأنه أن يثير حيرة تتمثل في هذا السؤال : وكيف يمكن إسناد الوجود إلى ما ترتفعت عنه كل سمة إيجابية ؟ أو بعبارة أقرب إلى مشاكلنا اللغوية نقول : إذا كانت للعلامة سمة إيجابية ، لم تكن اختلافا عكسا أو علاقة ؛ وإذا لم تكن لها مثل هذه السمة ، فكيف تتسنى لنا معرفة أن العلامة التي ترد في الجملة مرتين هي العلامة ذاتها ؟

من المعلوم أن هذه المشكلة قد شغلت سوسير إلى حد كبير ، وأنه ضرب حلها أمثلة متعددة ، أولها لعب الشطرنج ، الذي لا يمكن أن تعرف أية قطعة منه (ولتكن الحصان) بشكلها الحسى ، الذي يمكن أن يستبدل به أي شكل آخر ، مادام يختلف

« السادة » ، في مطلع الجملة ، تعني المحاطين بما هم ذكور ، ربما يقتضيه الخطاب من التلذذ ؛ فأما في آخرها ، فهي عنوان على إدراكى الهارب ، أو الوثيقت ، لهول الحدث .

إن أترك هنا الخوض في الاعتراضات الكثيرة التي وجهت إلى نظرية سوسير ، والتي مؤداها أنها نظرية تجعل الخطاب (Communication) بين الناس مستحيلا مادامت الكلمات تتغير معاً بحسب مواقعها كما تتغير قوى الجذب . يكفى النص على النتيجة التي أرجو أن تخرج بوضوح من جميع الاعتبارات السابقة على إيجازها ، ألا وهي : أن نظرية سوسير لو كذبت لاستحال تفسير قدرة الكلمات - مهما جددت معاني الألفاظ في القواميس - على خلق معاني جديدة ، سواء نجم عن هذا الخلق الصلح أو الشقاق - وهو كثير وإن تجاهله الملاسفة وكثير من علماء اللغة .

يبقى أن القول بتوقف معاني الكلمات على مواقعها ، بما يؤدي إليه هذا القول من طرح الفكرة الشائكة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له ، لا يحتاج إلى نظرية لعوبة عميقة . فلقد سبق الفيلسوف برنتانو إلى ملاحظة سديدة مؤداها أنه لما كان جميع علم المعاني مؤسسا على حروف خالية من المعنى في ذاتها ، فالأمر كذلك بالضرورة في الكلمات ، فهي أيضا تفقد قابليتها لكل معنى جديد لو كان لكل منها معنى في ذاتها . ونعلم أيضا أن ريتشاردز - وهو قطعاً لم يقرأ مذكرات سوسير ، لأننا لم تكن قد نشرت بعد - يبدأ كتابه المأثور في فلسفة البلاغة بتقد لاذع للرأي القائل بأن كل كلمة تمثل معناها الثابت مثلما تمثل حروف هجائها . وهو نقد يبين فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم ، كهندسة إقليدس . وهو يقترح بدلا منها فكرة « حركة المعنى » ، بما هي حركة ذات أثر رجعي ، لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال . وبذا يفترق ريتشاردز من بعض أفكار سوسير الرئيسية ، التي تجعل من نظريته نظرية لا يستغنى عنها علم البلاغة .

نعم ، إن خدمة الجلييلة التي تسديها إليها نظرية سوسير إنما تقاس بإجابتها عن هذا السؤال : علام يتوقف ظهور المعاني الجديدة ؟ فمن البين في ضوء ما سبق شرحه من هذه النظرية أن هذا الظهور يبنى على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود السق وغيره من الحدود . وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين : الترابط والاستبدال^(١) . فالجملة ، أو الكلام بوجه عام ، ربط بين الكلمات من جهة (ومنه تأتي « حركة المعنى » التي تحدث عنها ريتشاردز) ، ثم هو يسم - من جهة أخرى - عن اختيار كل يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى .

وهنا يأتي محل الإشارة بما أسداه رومان جاكوبسون ؛ إذ يبين أن الترابط والاستبدال هما محورا اللغة ، وأن المعجز من الكلام (آفيس) بأقسامه التي لا حد لها ، والتي انتهت إليها الدراسات السابقة ، يمكن حصره في قسمين : إما أن يكون نتيجة خلل في

محور الترابط ، أو خلل في محور الاستبدال . ثم هو قد تعرض بعد ذلك لما يسمى بنظرية « الأشكال » . ويتخزن نعلم كيف استبد هنا الولع بالقسمة بعلماء البلاغة في كل عصر ومكان ولكن المهم هو أن الفجوة بين هذه الأشكال كانت تنبئ على النظر في العلاقات بين المعاني أو الأشياء ، فرد بك ترى المجاز مثلا يقسم أقساما لا تنتهي ، يحظى كل منها باسم يختص به ، قيعا لنوع العلاقة ، كعلاقة الخلوى بالمحوى (كما في : شربت الكأس) أو الجزء بالكل (كما في : رأيت ثلاثين شرابا) ، الخ . وكان المعاني لها وجود قبل أن يخرج بها الكلام إلى الضوء ، وكان هناك حدا مضروبا على ما يمكن أن يجد به الكلام الخي البليغ . وهنا يقوم فصل جاكوبسون ؛ إذ استند إلى بنيائية سوسير فبين أن هذه الأشكال جميعها يمكن ردها إلى قسمين كبيرين حسب وقوعها إما على محور الترابط ، وهو المجاز ، وإما على محور الاستبدال ، وهو الاستعارة . يبقى أن نعرف ما إذا كان الشكل يقع على هذا المحور أو ذلك ، مدفوعا إليه بما هناك من العلاقات بين المعاني والأشياء (ومن ثم يكون تابعا لها) ، أو بين الألفاظ (ومن ثم يكون خالفا لها) . هذا سؤال لا يضمنه جاكوبسون ، وأغلب الظن أنه لم يترك الاحتمال الأول كلية ، وفيل ذلك حديثه عن « محور الاستعارة أو الشبه » ؛ وإنما ندين بالتحول من هذا الاحتمال إلى جاك لا كان .

فيحسبه لا كان ، لو أننا قلنا « كثير الرماد » لما انبنى قولنا هل رباط بين شيتين هما كثرة الرماد والكرم ؛ بل إن كثرة الرماد في حد ذاتها ربما كانت دليلا على القفارة . وإنما تقوم الكناية على الترابط بين اللفظين ، « كثرة الرماد » و « الكرم » ، وهو تربط لا يستقيم إلا حينما وجدت تقاليد محددة للضيافة ، لا قيام لها إلا بقيام اللغة ، شأن كل التضاليد المتوارثة . ومنه يخلص لا كان إلى صيغة « جبرية »^(٢) للمجاز :

(د . . . د) ≡ (د -) م

وتسنى قراءتها على النحو الآتي : المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د ، د) من ترابط (. .) تقوم فيه (≡) إمكانية فصل (-) الدال (د) عن مدلوله المؤلف (م) .

فإذا انتقلنا إلى الاستعارة كان الخطأ الأكبر الذي تبرزه نظرية لا كان هو الاعتقاد بأن معنى الاستعارة يكمن في الكلمة التي تحمل محلها الاستعارة ، وبأن الدافع إليها هو ما بين مدلول الكلمتين من جامع الشبه . خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة أمل دنقل المعنونة « الجنوى » وفي مقطع منها يعنون « امرأة » يقول :

- هل تريد قليلا من البحر ؟
- إن الجنوى لا يطمنن إلى اثنين يا سيدي :
البحر - والمرأة الكاذبة .

أنكهنى بأن البحر هنا استعارة تعني الوعود ويررها ما بين ماء

وعنصره اللازم ، حتى لينعقد به النسب بينه وبين طلبة أخرى من الكائنات .

إن الاستعارة ، بحسب لا كان ، ليست مجرد إتيان بديل محل دال آخر ، فهناك استبدالات لا يخرج منها أى معنى جديد ، كما هو الشأن بين المترادفات ، بل هي المسلك الذى يتقذ به المتكلم إلى معنى الدال المسقط^(١) . ومنه تخرج هذه الصيغة الخيرية .

$$و \left(\frac{د}{د} \right) \equiv د (+) م$$

وقراءتها كالآلى : الاستعارة وظيفة تستبدل دالا بديل آخر (كما في بحر : $\frac{د}{د}$) استبدالا يقوم به الوصل (+) أو الانحام وعد : د بين الدال المسقط (د) ومدلوله المتكرر (م) .

وأخيرا ، فلقد يعجب القارئ إذ يرى محلا نفسيا ، مثل جاك لا كان ، يدلى بدلوله في مجال ليس في الظاهر بمجانه . ولكن الواقع أن فرويد إذا كان قد اكتشف شيئا فهو أن الأحلام تحفل بالمجازات والاستعارات^(٢) ، وأن كل قرص هستيرى إنما يستر وراءه استعارة ، حتى لقد أدى به الأمر إلى أن يكرس لدراسة أشكال النكته ومساكنها كتابا يقارن بأمتن ما كتب في علوم البلاغة . ما معنى المجاز والاستعارة في الأحلام ؟ أمضى ذلك أن الدوال تعمل وحدها على إظهار معان جديدة لم يسبق التصريح بها ، حيث لا إعمال للتفكير ؟ نعم ، ولربما كان ذلك المخرج إلى كلية جديدة لا تقارن بالإنسانية (هومانيزم) التى هي في أول الأمر وآخره بدعة إيديولوجية ، كلية تتعدى الشرق والغرب معا .

البحر وكثرة الوعود من شبه ؟ لو أن الأمر كذلك لكفى القول : « إن الوعود كثيرة كياه البحر » ، ولكان هذا القول « حكمة » لا جديد فيها ، وليس استعارة شعرية . إن جمال هذه الاستعارة وقوتها إنما يكمنان في كونها تسفر عن جوهر الوعد بما هو كلام لا يسبر غوره إلا المستقل - إذا سبر - ولا تدرى منه ، بما هو كلام ، من أنت في مرآة الآخر . أين تعب الوجود الإنسان إن لم يكن في اضطراب المرء إلى البحث عن حقيقته - تلك الحقيقة التى لا تعيب من الشاعر الإشارة إليها في نهاية قصيدته - في مرآة الآخر أو مرآة كلامه ؟ إن ذلك أقسى من الكذب الصريح ولو ورد على لسان المرأة .

فإذا رجعنا إلى مثال أرسطو المأثور تبين أننا لا نفهم منه شيئا إذا وقف بهمنا عند النقطة أن « مساء الحيلة » بمعنى « الشيخوخة » ثم ماذا تعنى « الشيخوخة » ؟ هذا تحديدنا هو ما تكشف عنه الاستعارة لمن يستمع : الساعة التى يقبل فيها الظلام . إن حقائق الحيلة الكبرى تستعصى على الكلام الصريح ، ولذا تركت مثل هذا الكلام للحطباء والرسول والمشرىين وغواة الحكيم وأصحاب المنابر ، أما من فلا يصرخ إلا لاستعارات الشاعر .

وليس معنى ذلك أن وراء كل استعارة ~~شيئا~~ فلنأخذ مثلا هذه الاستعارة التى لا يكاد يخلو كتاب من كتب البلاغة من ذكرها : زيد أسد . هل كل معناها أنه شجاع كالأسد ؟ كلام ~~يصل إلى~~ محبب . أسد محبب شجاع ، فضلا عما ينم عنه من اليقين الأقوى عند المتكلم هل ما ينم إليه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإيجاز ، من شأنه أن يضى على شجاعة زيد طابعا عربدا ، لا يجعل منها صفة من صفاته ، ربما لا تتحقق فيه ، بل علامته

هو مش :

التالية . أما سوسير فكان يتحدث هي يمكن ترجمته بالملاحظات الاستيعابية والحوية

(٥) بمعنى أنها تسمح باستبدال الكلمات بأخرى كما تسمح للصيغة الخيرية بوضع الأعداد محلها .

(٦) أما المحاز فهو المسلك الذى تنسب به في المحل الأول مداورة الرقاب

(٧) انظر تفسير الأحلام ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة الدكتور مصطفى زيور . نشر دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩

(١) جميع الاستشهادات هنا من المذكرات التى نشرها جودله بجيب عام ١٩٦٩ ، إلا إذا نص على خلافه .

(٢) نقله من نشرة دماورو لمحاشرات سوسير ، الحاشية بالترميزات وأوامر . بايو ، بلويس ، ١٩٧٢ ، ص ٤٤٠ - ٤٤١

(٣) انظر : قسم « الوعى » في علم ظهور العقل لجبل ترجمة مصطفى صفوان ، ومشر دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢

(٤) استلهم هنا مصطلحات جاكوبسون الذى يرد ذكره في الفقرة

الوافع الأدبي

- تجربة نقدية :
 - فيض الدلالة وغموض المعنى
في شعر محمد عفيفي مطر .
- متابعات :
 - يوسف القعيد والرواية الجديدة .
- ندوة المدد :
 - أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر
- عرض كتاب :
 - أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث .
 - إرادة المعرفة .
- عرض الدوريات الأجنبية :
 - دوريات إنجليزية .
- رسائل جامعية :
 - الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش .



استدراكات

تود مجلة فصول أن توضح ما يلي :

- أن المقال الذي نشر في العدد السابق من المجلة بعنوان « نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي » من ترجمة أحمد طاهر حسين .
- وأن « نصوص من النقد الغربي الحديث » الذي نشر في العدد نفسه في باب « وثائق » من ترجمة ماهر شفيق فريد .
- وأن عرض كتاب « الاطراد البنيوي في الشعر » بقلم حسن البنا .

فنيض الدلالة وعموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر

فريال جبوري عزول

لنا لغة للتذكّر . . .

محمد عفيفي مطر

simplement un souvenir circulaire .

Roland Barthes

١ - مدخل شبه منهجي

١ - الحدائق والإبداع

لو كانت الحدائق أمراً يمكن تلخيصه في كلمات معدودة لقلنا إنها انفجار معرفي لم يتوصل إليه الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه . وهذا في ذاته معجزة ومعضلة إنسانية في آن واحد . ففي هذا الانفجار متعة ورحب دينوسي^١ : تنفجر الطاقات الكامنة وتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية ، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مذهلة أفكاراً جديدة ، وأشكالاً غير مألوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبة ، فيقف البعض منبهراً بها ، ويقف البعض خائفاً منها . هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها ، ولكنه يفرق أيضاً . علينا أن ندرك جانبى هذه الظاهرة إذا أردنا التعامل معها . ولن يجدينا أن نلوم النهر لفيضانه ؛ ومن الأجدى أن نفكر في كيفية الانتفاع من المياه المهدرة في أرض تموت عطشاً

التزامن تكمن تحديات القصيدة . فالقصيدة المطربة تكاد تقول لقارئها بأسلوب مغر واستعزازي ، وبسيرة تجمع بين الوعد والوعيد : اقرأ ! وبين استجابة القارئ لتحريض القصيدة ، وتعجيز القصيدة لجهد القارئ ، تشكل ملامح الرحبة والمكانة ، اللذة والخطر ، اللتين يعانيتها القارئ بمحض إرادته . وهذه الإرادة ليست هوى بقدر ما هي هوية .

فالقارئ الذي يستهويه الشعر الصعب واللغة الممتعة ليس قارئاً أغرته الحدائق اليوم ، وإنما هو قارئ موجود منذ القدم ،

والنهر كقصيدة ، يلس الأقمعة ، والنهر كقصيدة ، يمكننا أن نتحدث عن دلالة حتى أبعاد حدود الكلام . ولكن ما معنى النهر ؟ النهر يكون ولا معنى ؛ فالمعنى في كيانه . وكذلك القصيدة ؛ فعدداً تطلع الدلالة يحصر المعنى ؛ وبين مد الدلالة وجزر المعنى تتولد قصائد محمد عفيفي مطر ، أقرب إلينا من أفسنا ، وإن كانت عصية على التصنيف . إنها تنطق بما في أعماق أعماقنا ، ولكنها تبقى مستعصية على التفسير . وهي تشدنا بتقاء رؤيتها ، وتربكنا بتطرفها الشكلي ، ونغفلنا وجدانياً وتعذيباً عقلياً ، ترمينا وتذلنا ؛ فتأجينا ونصعد في آن واحد ؛ وفي هذا

الغموض بالنسبة للشعر، كالشعر بالنسبة للغة. والغموض لا يقتصر على الشعر؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية والمقدسة تنسم بالغموض. ونحن لا نطرحها جانباً، ولا نسقطها من حسابنا، لأنها غامضة. فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الناقية لا الزائفة.

وليس الغموض معصلة تكوينية جديدة؛ فكل عصر نصي ديو أو تنبؤي عليه أن يتعامل مع تعدد المعاني أو تضاربها أو غيابها. وقد قام كثير من النقاد والمفسرين بدراسات تطبيقية عن ظاهرة الغموض باختيارهم لنصوص صعبة، وتحليلها تحليلاً دقيقاً، بحيث إهم أقروا القراء المحافظين أو المتحفظين بالثراء الدلالي لهذه النصوص، ووجهوا المتلقين إلى احتمالات المعنى فيها. وربما كان الشاعر «داني» أول من نظرت في تعدد مستويات المعنى في النص الأدبي. كما أن دراسة «جريرسون» عن الشاعر الإنجليزي الميتافيزيقي «جون دون» (1572 - 1631) أدت إلى قراءة جديدة لدون ولغيره من الشعراء الميتافيزيقيين، وكان لها أثر كبير على ت. س. إليوت^(١). أما الناقد وليام إمسن فقد قام بدراسة مستفيضة عن أنواع الغموض في كتاب بعنوان «سبعة أنماط من الغموض»، نفذت منه طبعات عدة؛ وفيه يعتمد الباحث في تصنيفه لأنماط الغموض على الشعر الإنجليزي منذ «تشوسر» إلى القرن العشرين^(٢). أما زيادة الشكليات الروس في النقد فقد كانت النتيجة احتمالية لتعاملهم تعاملًا حبيماً مع الشعر الروسي الطليعي في أعقاب ثورة أكتوبر^(٣). كما أن الناقد «ريفاتير» قام بدراسات أسلوبية تعرض فيها لغموض في شعر الرمزيين والبرياليين المرنسيين، أدت إلى فهم دور القراءة الاستكشافية والاسترجاعية وتكاملها، في الوصول إلى دلالة النص^(٤).

وقد تصدى لمشكلة المعنى والدلالة والغموض مفكرون في حقل علم اللامات (السيميوطيقا) وعلم التأويل (الهرمينوطيقا)، لن أذكر إلا اثنين منها، لأنني سأرجع إليهما فيما بعد، وهما «شارلز سوندرز بيرس» مؤسس علم السيميوطيقا^(٥)، و«بول ريكور»، وهو صاحب مدرسة حديثة في التأويل^(٦). ولم أقع على معالجة للموضوع في الدراسات العربية المعاصرة إلا عند مصطفى ناصف في كتاباته عن المعنى^(٧)، ومصر حامد أبو زيد في دراساته عن التفسير والتأويل^(٨). وأرجو قبل أن أدخل في تفاصيل المنهج وجزئيات التحليل، أن أشير إلى أن هذه الدراسة هي نواة أو بداية لمشروع غير مكتمل؛ فقد عاقني أمران عند تعامل مع شعر مطر:

أولاً: صعوبة العثور على أعمال مطر المنشورة؛ فقد نشر في مختلف الأقطار العربية، وليس هناك نسخة محقة من أعماله. كما أن كتاباته النقدية ومقالاته لصحيفة المنصورة لم تجمع إلى الآن. وهذا يصطّر الباحث إلى أن يكون باحثاً بالمعنى الآخر؛

وجوده مستمر في مختلف الحضارات، وعلى مدى الحقب التاريخية والأدبية. ففي التراث الإغريقي القديم هو القاري الذي كان يتغنى بالتراتيم الأورقية Orphic Hymns، وفي العصر الوسيط هو القاري الذي كان يختار ما يسمى بالشعر المتعلق tro-bar clus على الشعر المفتوح trobar plan، وفي عصر النهضة وما بعدها كان يقرأ للشعراء الميتافيزيقيين Metaphysical Poets، وفي العصر الحديث يقرأ للشعراء الرمزيين. أما في حضارتنا فهو القاري الذي يقرأ لأبي تمام وأبي العلاء والنصري والمسندي وأدريس ومطر. وقد يستنكر نفر هذا الشعر، ويعجب آخر من قرائه الغاويين؛ ولكننا إذا لم نسمع لأنفسنا بأن نحكم على هذا الشعر مسبقاً بوصفه بدعة، وعلى قراءته بأنها غواية، وتعاملنا مع مبدعيه ومتلقيه من منطلق كونه تعبيراً فنياً عن ظاهرة إنسانية أشمل، فنجد له معانٍ فكرية وتاريخية. ذلك أن تاريخ الإنسان؛ أعني تاريخ نضال الإنسان، حافل بالبحر الصعب والعصى، بل متمحور حوله. ولو أن مفكراً كماركس لم يبحث عن المعلق والخفي في التاريخ وفي العلاقات لما طلع علينا بنظريته؛ ولو أن الشعوب قنعت بالسهل لما كانت الثورة. فكما أن الثورة تفجر طاقات الشعب، كذلك القصيدة، تفجر طاقات اللغة. والقصيدة المستعلقة كالثورة المستعصية؛ تطالنا بتحقيقها. وفي قراءة القصيدة، كما في قراءة الثورة، نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام محدوديتنا؛ فنفساً للقصيدة وأدواتنا المقصورة - فلا عجب أن نتراجع أمامها، ونأخذ طريقاً آخر. ولكن العجب العجيب أن نبقى مصرين على المسيرة، لا نحبط إحباطنا.

لماذا محمد عفيفي مطر؟^(٩)

لأن شعره - أكثر من شعر أي شاعر آخر في الوطن العربي - يثير قضية من أخطر قضايا الإبداع العربي وأكثرها تأزماً، وهي الفضيحة بين النقد والإبداع. فعوضاً عن الجدلية المنتظرة بينهما، نجد الانقسام شبه التام. وفي قصوري أن التباين بين النقد والإبداع الذي يصل أحياناً إلى درجة التناحر مؤثر إلى مشكلة لتواصل الجمعية التي نعاني منها جميعاً، والتي تؤدي إلى تشتت لطاقات وإهدارها. فالرغم من غزارة مطر وعطاءه^(١٠)، لا يقع إلا على دراسات نادرة لشعره^(١١). وهناك إجماع سائد بين النقاد والقراء بأن محمد عفيفي مطر صوتاً متفرداً، وقدره إبداعية وشاعرية متميزة، وأثراً بالغاً على حركة الشعر الجديد. وإذا كان لبعضهم تحفظات على مطر وذلك بسبب هموضه وصعوبة شعره.

٢ - الغموض والشعر

وفي بحثي هذا أود أن أتعامل مع ظاهرة الغموض على وجه الخصوص من خلال قرائن لشعر محمد عفيفي مطر، الذي يمثل قمة الغموض في الإنتاج الشعري العربي؛ لأنني أعتقد أن

ذلك « جيمس جويس » لروايته الفذة هوليس . لكن النموذج التقليدي هو - في آخر الأمر - مسئولية الناقد ، لا المبدع ، فإنا نرى - كما قلت قلاً - أن القصيدة لقراءها أكثر مما هي لمبدعيها ، ومع الاعتذار لكل المبدعين عن هذه المصادر ، لا أملك إلا أن أومن إيماناً عميقاً بضرورة تأميم الأعمال الأدبية ، لا إيفائها ملكية خاصة ؛ فالقصيدة هي هي لا تتغير ؛ النص باق ، أما الذي يتغير فهو القراءات المتعددة . وهنا سأستعمل المصطلح الأدويبي : الثابت والمتحول^(١٢) ؛ فالثابت هو النص ، والمتغير هو القراءات . ولكن كيف يتم التحول في القراءة ؟ إنه يتم من خلال تغير النموذج . وهنا أود أن ألع على أن النموذج اختزال لغرض الإدراك والتوصيل . وهو بالضرورة - ككل اختزال - أظفر من الأصل . ولهذا يبقى الشعر أكبر من مجموع النقد كله . هناك جدلية بين القصيدة ونموذجها عند القراءة . وكلنا نبدأ بنماذج عند القراءة ، واعية لولا واعية ؛ وهذه النماذج مرتبطة بقراءاتنا السابقة . فعندما نقرب من الشعر الحديث بنموذج تقليدي ، لا غرابة في أن يحدث صراع قد يعيق عن القراءة أو لا يحقق لنا متعتها . أما إذا نحن قرأنا الشعر الحديث بنموذج حديث فقد يوصلنا هذا إلى الاقتراب من القصيدة ، حتى لا نقول التوحد معها . وفي تصوري أن نقد المستشرقين التقليديين للشعر العربي ليس إلا إسقاطات لنماذج أوروبية على الشعر العربي ، جعلتهم يخفقون في قراءته .

والثورة في الإبداع تستدعي ثورة مقابلة في النقد ، أو عملاً متواصلاً لاستخراج النماذج الجديدة . وفي تصوري أننا - معشر النقد - قد قصرنا ؛ فالإبداع العربي لم ينصب ، ولكن مواكبته النقدية تنعثر . وإذا كانت هناك هوة بين الإبداع والجمهور فالمشكلة ليست مشكلة المبدع ولا مشكلة الجماهير بقدر ما هي مشكلة النقد ، الذي يترصص فيه أن يكون الموصل بين العمل الإبداعي والجماهير التي تقرأ . وأب أزعج أن هناك قراء متعطشين ، وأن هناك إبداعاً غزيراً ، ولكن هناك عيباً في قنوات التوصيل ؛ وهنا يكمن دور الناقد .

لقد اخترت قصيدة واحدة من قصائد مطر لتحليلها تحليلاً دقيقاً في هذا البحث ؛ لأن أرى أن هذا سيربنا من جماليات القصيدة المطرية أكثر من التعامل الانطباعي أو الارتجالي مع أعماله كلها . وقد اخترت له قصيدة « قراءة » التي كتبها في عام ١٩٧٥ ونشرتها مجلة الأقلام العراقية في عدد تموز ١٩٧٧ ، السنة ١٢ ، العدد ١٠ (ص ٥٤ - ٥٧) وهي مرفقة بالبحث . واختياري مبني على اقتناعي أولاً بأن هذه القصيدة رائعة ، وأنها تستحق اهتمام النقد ، وأنه يمكن أن نقارنها - بكل اعتزاز بقدرته الإبداع العربي اليوم وبالأسس وغداً - بأحسن ما كتبه الشعراء العالميون مثل مالارميه وهوبكتز وريلكه ، ويمكننا أن تصدر أية مجموعة أنثولوجية (مختارات) من القصائد الصوفية . والسبب الثاني لاختياري هذه القصيدة هو اعتقادي أنها محورية في أعمال

أي أن يبحث ويفتش عن هذه المجالات والذواوين . وهكذا ينقص الوقت في البحث عن الدال عوضاً عن المدلول^(١٣) .

ثانياً : قصوري الذاتي ؛ لأن قراءة مطر تعتمد على ثقافة موسوعية في الفلسفة والتصوف والشعر والتراث والفولكلور على نحو لم ينتهياً لي ؛ فالقصيدة المطرية تفجير معرفي ، وتشعب دلالي لا نظير له ، يجعل القارئ المتخصص يشعر بأنه ليس أكثر من ناشئ ومبتدىء .

وأود أن أشكر في هذا المجال الأشقاء العراقيين والأحوان المصريين الذين ساعدوني في الحصول على أعمال مطر ، كما أشكر كل زملائي الذين ساعدوني في اختراق سطح القصيدة والاقتراب من مكنونها ، ومنهم من صحح مسيرتي في مشاة القصيدة ، ومنهم من كشف لي عن تناصها^(١٤) ، ومنهم من ناقش معي مفهوم الرمز الشعري ، ولولا كثرتهم لذكرتهم واحداً واحداً . فقراء من شعر مطر كان عملاً جماعياً ، أدبياً بأحسن ما فيه لغربي ، وأعمل مسئولية ما يبقى . أما الشاعر فأبرته من كل ما أقول ، ولا علاقة له بقراء من لشعره ، ولا أظنه إلا غتلماً معي ، ولا أنتظر منه إلا أن يضيفني إلى زمرة النقاد الذين أساءوا إلى الشعر العربي^(١٥) . والقصيدة - في آخر الأمر - ليست لصاحبها بل لقارئها ؛ ليست لمبدعها بقدر ما هي لتلقيها ؛ لأنها لا تكتمل إلا في القراءة ، كما لا يكتمل اللحن الموسيقي إلا عند العزف . أما أنا فقد استغدت كثيراً من القراءات النقدية التي قام بها غيري - هل قنيتها . وحتى عندما أخذ الناقد موقفاً متردداً من مطر (محمود أمين العالم) ، أو موقفاً حاداً منه (علي عشري زيد) ، فبني - مع اختلاف الودي مع تفسيراتها - لن أنكر أنها وضعا شاعرية مطر في جدول أعمال النقد ، وقاما بتقييم له . وبالرغم من أنني لا أتفق مع مسلماتها ونتائجها ، فقد فتحت لي باب التأمل في موضوع إشكاليات القراءة . وكذلك أقرر هنا أنني تعلمت من اسماعيل دهاب وحافظ وقنديل وسلام في قراءاتهم المتعاطفة مع شعر مطر ؛ فقد فتحو لي باب التأمل في موضوع منهج القراءة ؛ فليس أصعب على ناقد من أن يبدأ دراسته بلا سوانق نقدية في موضوعه . الصحت أفسى على الناقد منه على الشاعر .

٣ - النقد والدلالة

ملاوضح مفهوم لنقد . الناقد عندي ليس معلماً يعلم الشاعر كيف يكتب فيقول له ؛ لا تكن غامصاً ؛ أو كن عامصاً ؛ ؛ أسأت هنا وأحطأت هناك ؛ ؛ بل إن التعليم نفسه ما عاد يمارس بهذا الشكل الفج . الناقد قارئ ككل للقراء ، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج يقدر يمكن التعامل معه . توطيعة ، تعديبه ، نصحيحه ، تطويره أو تغييره . وهذا النموذج يسهم بدوره في قراءة القصيدة . وهناك كتاب يقومون بأنفسهم بتقديم النموذج الذي يسهم في قراءة النص ؛ وقد فعل

مطر ، وأن نموذجها واستراتيجيتها ، ومعجمها وأجروميته ، وهندستها وجسرها ، تشكل جميعاً عالماً مصغراً لعالم مطر الشعري^(١٣) . وما أننى أشك دائماً في أحكامي فقد سألت أصدقائي من قراء مطر فوجدت إجماعاً على أنها قصيدة فذة ، وقد وافق البعض على أنها محورية في أعماله ، واختلف معي آخرون ، والله أعلم

وسأحدد للفقاري - قبل أن أبدأ - مصطلحات وكيفية استخدامها لما ، حتى أقلل من احتمالات الالتباس . إن أرى أن الغموض ناتج من عوامل توجد مجتمعة أو مفردة في النص لشعري ، وسأطلق عليها ما يلي :

١ - المستتر : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة ، أي إلى لفظ دال أو الفاظ دالة .

٢ - المضمهر : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى جذول قياسي أو رسم بياني ، أي ما يمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة .

٣ - المكنون : وهو الخفي في النص ، الذي يمكن استخراجه ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجذول يمكن التعبير عنه . وهو السر ، بمعنى القدسي ، وهو الذي قال فيه الغزالي (الملك من الضلال) مقتبساً ابن المعتز :

فكان ما كان مما لست أذكره

فظن خيراً ولا تسأل عن الخبر

وقد صغت مصطلحاتي لأنني لم أقتنع اقتناعاً كاملاً بمصطلحات بيرس وريكور ، مع أنني متأثرة بمفاهيمها ونصورتها للدلالة والتأويل .

يستخدم بيرس في تصنيفه للعلامات للمصطلحات التالية :

١ - الأيقون icon : وهو علامة تشير إلى موضوعها على أساس تشابه بينها ، فمثلاً خريطة مصر هي علامة أيقونية لجغرافية مصر .

٢ - المؤشر index : وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي بالموضوع ، فمثلاً الحمى مؤشر للمرض .

٣ - الرمز symbol : وهو علامة تشير إلى موضوعها من خلال عرف أو اتفاق جماعي ، فمثلاً يشير اللون الأحمر إلى التوقف في نظام السير .

فأيقون بيرس يتقاطع (والتقاطع ليس تطابقاً) مع المضمهر عدي كما يتقاطع الرمز مع المستتر والمؤشر مع المكنون . والمكنون يقترب من علامة تطرق إليها بيرس في كتاباته ، تشير

إلى ذاتها ، ولكنه لم يطلق عليها اسماً خاصاً ، ولم يجرؤ على أن يعالجها المعالجة الكافية . وينطلق تصنيف بيرس للعلامات من تعامله مع التوصيل في أشكاله الشائعة . ومع أن بيرس كان محباً للآداب ، وقد كتب بحثاً عن تشوسر ، فإنه لم يهتم كثيراً بالعلامة في سياق النص الجمالي ، أو ما يحدث للعلامة في الشعر ، وهو موضوع في غاية الخطورة عند الجمالين . وعلى العموم تعامل كل الأكستين ، من صوبير إلى شومسكي ، مع العلامة في إطار استخدامهما العمام (اليومي ، الاجتماعي) ، لا في إطار استخدامهما الخاص (الشعري ، الجمالي) . وهذا أجد فيلسوفاً كبيراً غير كافٍ للتعامل مع النصوص الأدبية .

أما ريكور فله حس عجيب بالشعر بأشكاله المحتمنة (النص ، الحلم ، الأسطورة ، الطقوس ، النسخ) ، إلا أنني أعيب عليه عدم دقته في استخدام المصطلح . ففي كتابة بيرس أجد الدقة ، وعند ريكور أجد الرؤية . وقد حاولت أن أوفق بينهما عند صياغتي لمصطلحاتي .

يستخدم ريكور مصطلحات متعددة ، ويميز بينها عرضاً ، ولكنه لا يعرفها بدقة كما يفعل بيرس . ويشير ريكور إلى ثلاثة أبعاد للرمز : البعد الفردي والموضوعي ، والبعد العالمي والإنساني ، والبعد الكوني والقدسي . وهو يرى أن علم النص التحليلي يستخدم البعد الأول للرمز ، وأن النقد الأدبي يستخدم البعد الثاني للرمز ، وأن علم الأديان يستخدم البعد الثالث . ويسمى ريكور البعد الثالث للرمز لحظة لا دلالية ، non-semantic moment ، وهذا ما اختلف معه فيه ، فم كان غير دلالي لا يمكن توصيله . وأعتقد أن ريكور يخطئ في التعبير والتوصيل ، فهناك أسرار نخفق في التعبير عنها ، ولكننا - بالرغم من إضائقنا في التعبير ، أو على الأصح من حلال إضائقنا في التعبير - نوصلها إلى الآخر ، أي أن هناك توصيلاً سليماً . كما أننا عندما نعيش لحظات نادرة من تجربة التماس مع المكنون ، نعرف أنها تنطلق من سماع أو رؤية أو استشاق أو تدفق أو تحسس شيء ما يؤدي إلى التجربة . وقد يكون ذلك في شكل نصوص نقرأها ، أو ألحان نسمعها ، أو طقوس نشارك فيها ، أي أن المحسوس - وليس المجرد - هو نقطة انطلاق التجربة الداخلية .

ويتقاطع المستر عدي مع الموضوعي عند ريكور ، والمضمهر مع العالمي ، والمكنون مع الكوني . وينبغي أن توصيل المكنون يتم من خلال الذاكرة . ومفهوم الذاكرة هو المشتق من الآية التالية :

«واشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» (سورة الأعراف : ١٧٢) .

وهكذا يمكننا القول إن المكنون مؤشر يشير إلى نفسه فيذكرنا بالذات التي هي علامة نفسها ، والتي منها تنطلق العلامات

في اكتشاف عناصر التماسك والتناسق والوحدة في القصيدة .
وعندما نصل إلى القراءة الأولى بعد الألف مسجد إيقاعاً محكماً
ورهيماً على مستوى المدلول .

لماذا تبهرنا القصيدة ؟ لسبب بسيط : حتى نجمعها . فالبعض
وطيعة شعرية ، وهل يمكن التجميع إلا بعد البعثة ؟ لو نظرنا
إلى الصفحة الشعرية في «قراءة» لوجدنا أنها تقتقد العمودين
التقليديين في الشعر العربي القديم ، وأكثر من هذا ، تعتقد حتى
استقامة البدايات في الشعر العربي الجديد ، فاستطوره موزعة على
الصفحة بشكل يكاد يبدو اعتباطياً^(١٧) . ولكن الاعتباطية
ليست أكثر من مظهر ، فهي تخفى لوازم سبعة وتسمين سطراً .
واللوازم تفرض نفسها سمعياً ومرئياً ، فين حين وحين تقع الأدب
على تكرار يبدأ بسلام ، وكأن كلمة سلام ذاتها تعبر عن شعور
القارئ المبعثر عندما يلتقطها . ما اللازمة ؟ يقول لنا مجدي
وهبة في معجمه القيم ما سألته حرفياً ، لما فيه من ارتباط وثيق بما
يقوم فيه مطر بالقصيدة (وسأميز من الآن فصاعداً بين مطر
والشاعر في كلامي عن القصيدة ، مستخدمة «مطر» دلالة على
المؤلف ، و«الشاعر» للأنا في القصيدة ، وهي ليست بالضرورة
ذات الشاعر ، بل هي ما يسمى بـ persona أو قناع لشاعر) .

اللازمة : عبارة أو بيت من مجموعة أبيات تتكرر في
آخر كل مقطع أو دور شعري من القصيدة . ويسمى
الأزمة أو القرار سمة عامة للشعر البدائي ، تساعد
على إنشاده وتذكره . وبعد أمثلة لذلك في «كتاب
الموت» لدى قدماء المصريين ، وفي مزامير داود
العبرية ، وفي الفصائل الرعائية اليونانية القديمة ، وفي
أنشيد العرس اللاتينية ، كذلك التي كان يكتبها
الشاعر الروماني كاتولوس (٨٤ - ٥٤ ق . م .) ، كما
تظهر أيضاً في الفصائل القصصية في المصور
الوسطى ، وفي أغلب الصيغ الشعرية المتوارثة عن
جماعة التروبادور فيرونيسيا . واللازمة من العناصر التي
تثير الشعر العائلي عامة حتى في عصوره المتأخرة . ولا
يشترط في اللازمة أن تكون ذاتها عبدة مكررة بنصها ،
فقد تعتبرها تعبيرات طفيفة في كل دور حتى لا تشير
الملل ، أو حتى يحد القارئ لذة في تكرار متوقع يعاد
فيه بتعبير غير متوقع . كما قد تكون اللازمة عبارة مجردة
من المعنى ، غير أنها تخدم موسيقى الشعر ، كما هي
الحال في عبارة «أمان بالآل» في الأغانى العربية^(١٨) .

وهكذا نرى أن اللازمة الشعرية في القصيدة تقوم
بلم القصيدة من خلال تكرار منظم وإن كان غير
صارم ، كما أنها تستدعي الطقوسية - حيث تتكرر
عبارات معينة - كما في الصلوات والشعائر
الدينية^(١٩) .

كما^(٢٠) . وربما فسر هذا لنا العلاقة الحميمة بين المقدسات
والشعر ، وفسر لنا لماذا يطلق محمد عفيفي مطر - وهو منظر ذو
بصيرة مذهلة - تعبير الكاهن على صديقه الشاعر على
قذيل^(٢١) . كما أن هذا يفسر لنا إصرار محمد عفيفي مطر على
الذاكرة في الكثير من كتاباته ومقالاته^(٢٢) ، وفي قصيدة «قراءة»
بالذات

وأود أن أضيف - قبل أن أبدأ في قراءة القصيدة - أن كلاماً من
مستتر والمصمر والمكسور يتواجد في القصيدة وليس إسقاط
قارئ . وكل منها يمثل الخصور والغياب في آن واحد ، ودور
المقاد هو تحويل الغيب إلى حضور . وتمثل المستر والمصمر
ولمكون على مستويات ثلاثة : الكلمة والجملة والقصيدة .
وأقصد بالجملة الجملة الشعرية ، أو البيت الشعري ، أو السطر
لشعري . كما أن تشكل الحصى في القصيدة بالجملة الثلاثة يتم
عبر المثنى (المكتوب) والسجى (المقروء) من القصيدة . فهناك
لكلمة الصعبة أو المعصية التي لا يفهم حلة ورودها إلا بالرجوع
إلى المعجم (مثلاً : حشاش) ، أو بالرجوع إلى معجم الشاعر
الشعري (مثلاً : قناع) ، أو بالرجوع إلى معجم أساطير (مثلاً :
سهيل) ، وبذلك نكون قد حولنا غيب المستر إلى حضور
كذلك عندما نحلل معمارية القصيدة ونجدها دائرية أو استقيمة
نكون قد حولنا غيب المصمر إلى حضور . وأيضاً فلنأتنا
عندما نكتشف أن القصيدة ذات تسعين سطراً وكوازي تسع
نرجو أن نكون قد حولنا غيب المكسور إلى حضور .

وليس بوسع السائد أكثر من أن يعرض احتمالات المعنى
والدلالة على القارئ . لكن القارئ ، في آخر الأمر ، هو الذي
يقرر ما إذا كان يريد نصاً كثيف الدلالة غامض المعنى ، أم يريد
نصاً أحادي الدلالة ثابت المعنى . وهذه مسألة - في آخر الأمر -
شخصية لا يمكن البت فيها إطلاقاً . ومع ذلك فليس أرى أن
الحداثة تكسر في نقل النمط الأول الذي نجده قديماً في كتابات
كثيرة (صوفية وفلسفية وشعرية) من التماسك إلى المصوري ،
وجعل النمط الثاني ثانوياً . كما أرى أن النمط الأول يمثل ما
يسميه إدوارد سعيد نمط الانتساب (مبدأ الأخوة والجدلية) ، أما
النمط الثاني فيمثل ما يسميه سعيد بنمط السب (مبدأ الأبوة
والسلطوية)^(٢٣) .

١١ - قراءة وقراءة

١ - التماسك والمآثور الصوفي

عند قراءة «قراءة» أو سماعها ، لا يمكن إلا أن يحس صغوباً
وبلا أي بحث بالبعثرة ، فليس هناك إيقاع منظم ، لا معنى
ولا بصري . ولكننا مع هذا نحس بأننا مشدودون إلى القصيدة
اشداده لوتنر إلى القوس وشيثا شيثا ، أو قراءة وقراءة ، ندأ

ترتبط بأول آية وأول كلمة أنزلت .
«اقرأ باسم ربك الذي خلق»

(سورة العلق : ١-٣)

وهكذا نرى كيف يتقاطع المستر مع المصمر مع الكسوف
فتضافر لخلق برقي إبداعى يلتقطه القارىء ويتعامل معه ، حق
في غياب معد من هذه الأبعاد عن وعيه . ويصعب أن نجد قارئ
لا يحس بعلاقة هذه القصيدة بالنص الأعظم . فاللازمة تتكرر
سبع مرات ، مستدعية في هذا السياق الذى يتم فيه معراج
الشاعر إلى السماوات العل هذه الآيات :

«تسبح له السموات السبع والأرض ومن فيهن» .

(سورة الإسراء : ١٧)

«ولقد خلقنا فوقكم سبع طرائق وما كنا عن الخلق غافلين» .

(سورة المؤمنون : ١٧)

«قل من رب السموات السبع ورب العرش العظيم» .

(سورة المؤمنون : ٨٦)

«مضاهن سبع سموات في يومين وأوحى في كل سماء أمراً»

(سورة فصلت : ٢)

«الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن» .

(سورة الطلاق : ١٢)

«الذى خلق سبع سموات طباقاً»

(سورة الملك : ٣)

«ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقاً»

(سورة نوح : ١٥)

وبالإضافة إلى كل هذا فإن القصيدة تستحضر لنا الآية الأولى

من سورة الإسراء ، وكل الرؤى الصوفية التى استوحشتها^(٢٤) .
وما تستحضره في ذهن القارىء يعتمد على كماته الأدبية ،
ومعرفته بالتراث الصوفى ، وهذا أمر يختلف من قارىء إلى آخر ،
ولكن القصيدة نفسها تحدد اتجاه الاستدعاء والاستحضار .
وهكذا نرى أن القصيدة لا تتضمن أو تنوح فقط بالآيات
القرآنية ، بل هى تستخدم بنية معراج الرسول - عليه
السلام - وبعض تفاصيلها فى مسمارية القصيدة ، فالمهارة فى
القصيدة منظر للبراق فى المعراج ، والصورة الفردوسية فى
القصيدة تعكس شعرياً الآيات التى تصف الميم فى القرآن
الكريم . وهكذا نجد أن القرابة بين النص الشعري والنص
القرآنى ليست قرابة تداعيات أو قرابة صور فقط ، بل هى قرابة
بنية أيضاً . ولا يمكننا أن نسمى هذه القرابة إلا تفاعلاً خلاقاً بين
القصيدة والسور القرآنية ، يتم من رغبة الالتحام والتوحيد
بالنص الأول . وهنا تستدعى ظاهرة النص ذاتها كل التنظير
الصوفى من وحدة الشهود ووحدة الوجود . ولم يبق لنا إلا أن

ونجد اللازمة فى القصيدة كما يلي .

٣ سلام هى حتى مشرق اليوم .. سلام /

٩ سلام هى حتى مشرق النوم .. سلام /

١٢ سلام ظلامى يتكوم قشاً ناعياً وزعباً

١٥ سلام قناع من ليل زحيم

٣٩ سلام هى حتى مطلع الفجر .. سلام /

٧٢ سلام هى حتى مطلع الفجر .. سلام /

٨٨ سلام عكسوت من دم حشره أن التقاطيع

تشابهن .. سلام /

ويتنوع موقع اللازمة على الصفحة كما يتنوع طولها ،
أى أنها لا تبدو ظاهرة لكل قارىء ، ولكنها لكوبها
تتكرر ، ولكونها اقتباساً أو تعبيراً طفيفاً فى نص آية
قرآنية ، فهى تحصل شحنة دلالية خاصة فى سياق
البعثرة ، تمثل ركن الأمان ومقام الاطمئنان فى الخاتمة
الشعرية . والآية القرآنية :

«سلام هى حتى مطلع الفجر» (سورة القدر : ٥)

آية مرتبطة بليلة خاصة :

«وما أدراك ما ليلة القدر . ليلة القدر خير من ألف

شهر»

(سورة القدر : ٢ - ٣)

وسنرى أن القصيدة أيضاً تدور حول ليلة خاصة :

ليلة معراج الشاعر ، كما أن ليلة القدر مرتبطة

بالتنزيل :

«إنا أنزلناه فى ليلة القدر» (سورة القدر : ١)

والمعراج هو النظير المعكوس للتنزيل ، وهو يدخل

فى علاقة تكاملية معه ، كما يبين الجدول التالى :

الطاهرة	المعراج	التنزيل
الله	↑	↓
الإنسان		

كما أن التناص القرآنى فى متن القصيدة يرجع بالضرورة إلى
قراءة جديدة لسور القصيدة «قراءة» . وكلمة قراءة عنية
بإدلالات والمعانى ، ومرتبطة بالقرآن الكريم ارتباطات متعلقة
ومتصافرة ، أذكر بعضها : قراءة تنوع على قرآن فكلاهما يعنى
قراءة . وقراءة مرتبطة ذهباً بالقراءات السبع . كما أن قراءة

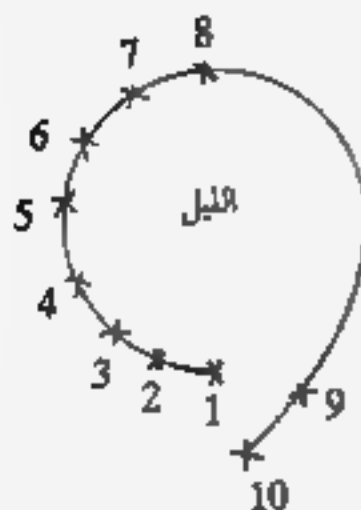
لحدث في بعد زمني ومكاني . وهذا فهي تدخّل في الخطاب السردى . ويمكننا تقسيم القصيدة إلى وحدات سردية كما يلي :

1	1 - 3	غروب الشمس
2	4 - 9	النساء يجلبن الماء (بعد الغروب)
3	10 - 15	نوم الطبيعة
4	16 - 19	نوم الشاعر
5	20 - 25	بداية الرؤية
6	26 - 32	رحلة الشاعر
7	33 - 39	مشاعر الشاعر
8	40 - 49	وصف النساء
9	50 - 57	النساء يجلبن الماء (قبل المعبر)
10	58 - 90	طلوع الشمس وهبوط الشاعر

وساعدنا هذا التوزيع على اكتشاف انتظام عمدة التسلسل السردى في القصيدة . فبالرغم من الصور البلاغية الغريبة ، والمناخ الصوفي السائد ، وكثافة الرموز ، نجد التسلسل سائراً على نسق أوسطى : البداية - الوسط - النهاية . والتعاقب الزمني غير مفترط فيه . وهكذا نرى أن التشابه بين الإبداع السريالي والإبداع المظري ليس إلا على صعيد الصورة البلاغية . ولكنه ليس على مستوى الحكمة ، لأن السرياليين حطّموا التعاقب الزمني في أعمالهم . إن هناك هيكلًا سرديًا في القصيدة يشكل أساساً يسمح لمؤلفها بأن يجمد الصور البديية ويتكرّر . وهل هناك أنسب مكاناً للصور الغريبة من الحلم ؟ والحلم موضوع هذه القصيدة ، وهو مضمونها وشكلها .

ولو راجعنا الانتقال المكاني والتحول الزمني المصممين في القصيدة لوجدنا أنها يستديران وإن كانا لا يتطابقان :

الدورة الزمنية



الدورة المكانية



نبحث عن معنى الدين بن عربى المستتر في القصيدة ، فنجد مجازاً مرسلًا على صمغاتها في جملة بين قوسين :

٤٢ - (الحروف/أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون)

وهي مطلع باب وذكر مراتب الحروف ، من الجزء الخاص من السفر الأول ، من الفتوحات الحكيمة ، حيث يقول ابن عربى في قفزة ٤٤٢ :

اعلم - وفقتا الله وإياكم ! - أن الحروف أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون ، وفيهم رسل من جنسهم ، ولهم أسماء من حيث هم ، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا . وحالم الحروف أفصح العالم لساناً ، وأوضحه بياناً . وهم على أقسام كاتسام العالم المعروف في العرف (٢٥) .

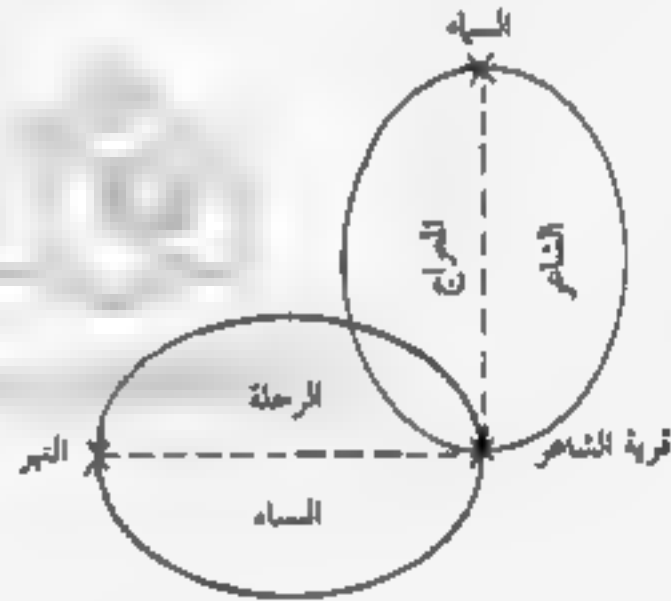
ولن أدخل في ظاهرة النص وتلويحه بالصوفي : مقام ذكره (سطر ٥٥) ، الإشراقون (سطر ٦١) ، العرفاء (سطر ٦٢) ، الهراسة (سطر ٦٦) والسهروردى (سطر ٧٢) . ولكن لود أن أضيف أن القصيدة بحكمة في اختيارها لظلال ، فالإشراق يظير عكس الإسراء الليل . تستهل الشمس القصيدة وتكاد تولدها ، فتظهر على القصيدة ثنائية النور والظلام ، وإن كان الظلام مستخدماً بشكل يقلب اتجاهاته التقليدية . أما الانتقال إلى الإشراقين وقطعهم السهروردي فممهّد له من طريق شفرة الإضاءة التي ترتبط بالشمس الاستهلالية . وبما لا يخفى على القارئ أن هناك توتراً خلاقاً وتوظيفاً إبداعياً لهذا الأضداد . فالظلام سلام والإشراق سلام ، الظلام سلام لأنه ظلام الإسراء ، والإشراق سلام لأنه سلام التصوف الإشراقى .

٢ - السرد والمناخ الشبقي

ليست «قراءة» مجرد تعبير شعري عن حال أو مقام . هي قصص

ولو تأمنا هاتين الاستدارتين لوجدنا أن هناك دائرة مغلقة ودائرة مفتوحة ، والقصيدة تتولد من جدليتهما ؛ من تناظرهما واختلافهما . وهما يشكلان بنية متحركة . فالقصيدة تبدأ في مكان - ونسمه قرية الشاعر - وتنتهى إليه ، كما أنها تبدأ بغروب الشمس وتنتهى بطلوعها . والموتيف السردى بعد الأول وقبل الأخير هو واحد (خروج النساء في طلب الماء) . ولنتطرق ملياً إلى الدورة الزمانية لنرى كيف أن الصعود يتم عبر 8-1 ، ولكن الهبوط يتم عبر 10-9 ؛ أي أن الصعود متدرج كالسلم ؛ والهبوط فجائى واندهاشى ، وربما كان في هذا سر مرتبط بالخلق المعسرى والإبداهى .

إن الشكل المضمر في معراج الشاعر - كما في رحلة النساء المستترة في القصيدة - دائرى . والرحلة النسائية - ككل الرحلات الأرضية - أفقية المحور . أما المعراج ، وهو رحلة سماوية ، فهو عمودى المحور ، كما يبين الرسم التالى :



وفي القصيدة توظيف شبقى للعمودى والأفقى من ناحية ، ومن ناحية أخرى للدائرى والمستقيم^(٢٦) . فلنرجع إلى نص القصيدة . تطرح القصيدة منذ أول سطر الدائرى والمستقيم كما أنها تمل من خلالها قدايعات شقية :

١ - تلبس الشمس قميص الدم . . .

فهنا يرتبط قرص الشمس وكرويته بقميص الدم . ومع أن الدم مؤشر صاف فهو أيضاً مؤشر الشبق والخلق ، على الأقل في مجسم الشاعر . يقول محمد عفيفى مطر في إهدائه كتاب الأرض والدم :

(إلى ولدى الطالعين من دمي عنقودين من عنقايد الشهوة للسعادة وشجاعة الحلم وانتظار الشمس والقمر . . إلى ناهد ولؤى) .

وقميص ملطخ بالدم لن يشير في قارىء عروى إلا صورة جرح شبقى ، جرح لا مفر منه في جدلية الخلق . وعندما يقع القارىء عند إنغام السطر على كلمة «جرح» يكون التواطؤ بين الشاعر والقارىء مكتملاً :

١ - . . . في ركبته جرح بعرض الريح ،

وكلمة العرض ككلمة الأفق تمل على القارىء فكرة الأفق ، كما أن التخل يوحى بالعمودى الشامخ . أما الدم والطيور فيمثلان الانفراط الذى يتم عند التقاء الأفق بالعمودى .

وفي المقطع التالى (٤ - ٩) نجد نساء النهر ، ونجد استخداماً مكثفاً لنون النسوة ، اختياراً من الشاعر لا اضطراراً . وهو بهذا يخلق جواً مفعماً بالأنوثة . ما المعادل الأيقونى لهذا الأنوثة ؟ هو تكرور الدائرة :

٥ - خلاخيل من العشب - استدارات من

٦ - العضة والعظمى ، اشتهاه ببلته رغبة الماء ،

ونجد أن الشكل الذى يوحده الخلاخيل والاستدارات والرغبة هو الدائرة . في هذين الشعارين مجال يسمح لمقال مسهب عن الأصولية والشعر ، ولكن الظروف لا تسمح إلا بوقفه قصيرة . ففى أول قراءة نحس بأن هناك مشكلة في التنقيط ، حيث نجد واحدة خطية (-) بين «العشب» و«استدارات» فتساءل كيف يركب الشاعر كلمة موحداً بين متباينين كالعشب واستدارات ؟ إلا أننا - بعد التأمل - نجد أن هناك أسباب وصل وتشبيه . فالشاعر يربط بين تعبيرين لا بين كلمتين

(خلاخيل من العشب) - (استدارات من العضة والعظمى)

كما أن الشاعر يتمرد على الرتبة ؛ فكل تعبير مضاف هو تنوع لا تكرار :

خلاخيل من العشب

استدارات من العضة والعظمى

اشتهاه ببلته رغبة الماء

فكل صورة من هذه الصور تنطوى على الدائرة إلا أنها تتعد عن جود القولية في التركيب . وهكذا يبقى القارىء في حالة توتر ذهنى ممتع . ولكن الشاعر لا يكتفى بهذا ، فهو يتلاعب مع قارئه على مستوى آخر . هى صورة :

اشتهاه ببلته رغبة الماء

يتحتم على القارىء أن يستحضر الكلمة التى تبط «رغبة» ، والتى سرعان ما يكتشف أنها «رغبة» (وهكذا يحتفظ الدائرى بالشبق على مستوى الصورة) . ولحلل كيف يتم الاستبدال اللاواعى لرغبة برغبة . إن كلمة «اشتهاه» تعرض قدايعات متعددة ؛ وهى تمثل نقطة إشعاع لدلالات مصاحبة لها ؛ فاشتهاه تثير في ذهن المتلقى «الشهوة» و«الأمية» و«الرغبة» و«الطلب» و«التوق» ، الخ . وتقوم الكلمة «رغبة» بالنقاط التداخلى الذى ينسجم معها صوتياً ، وهو بالضرورة «رغبة» . ومنعة القارىء تكمن في تضافر مستويات مختلفة وتنسيقها لتشكيل نسيج القصيدة .

٢٩ - والزئيق والكحل بعينها مرأيا اشتملت بالظلل الواسع .

فهذه السطور الثلاثة مداورة لعظيمة تدل على أن المهرة مهرة عربية . فعندما يقول الشاعر «بيت أبي» (سطر ٢٦) لا يمكن للقارىء أن يجد معنى ذلك ، ولكن الشاعر يستطرد ليصف المهرة وتوهج حوافرها الذي يمثل أصواء تمتد بين الأبدان والأرض وراء النهر ، مستحضرًا بذلك امتدادات الوطن العربي . ويتناظر أطراف المهرة بأطراف الوطن البعيدة نستنتج أن المقصود هو عروبة المهرة . وفي السطر ٢٩ يستطرد الشاعر ليصف معنى المهرة وهي تعكس الأطلال ، والأطلال ترتبط بالتراث العربي كما يقدمه لنا الشعر . وهكذا يوثق هذا السطر ما قبله . كما أن المهرة العربية ليست إلا تخصيصاً للخيول العربية التي ترتبط في ذهن المتلقي بالسرعة والرشاقة والأصالة ، وتوحي بالبدانة والفروسية . وهكذا يشير هذا المقطع بصورة مناخية عربياً .

وتستمر التداخيات الشبكية في القصيدة من خلال المفردات والصور والتوسع الدائري :

٣٤ - وتعلو قامتي في جسد الحلم :

٣٨ - اتسعت دائرة الأرض

٥٩ - واتسعت دائرة الأرض

٦٠ - السماوات سراويل يفتقن عن خاصرة النهر الحى

٦١ - نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة

ولكن حق لا يجبل إلينا أن المسألة مسألة عرس هادى يقول الشاعر :

٦١ - والإشرافيون المراسمة

٦٢ - والعرفاء يقيمون وليمة الجدل النورى ، فالعرس عرس كون ، تتوحد فيه الخلائق توحداً لا متناهياً ، إلى آخر ما تعبى الذاكرة من الأعداد .

٦٦ - المراسمة ينسجون بردة السماع والطرب

٦٧ - ويفرشونها للقبيلة الليلة والوحش والطير مستراح

٦٨ - وكثفا وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث

٦٩ - ورباع وإلى آخر ما تعبى الذاكرة من الأعداد .

وفي هذه الرحلة المرحولة يرتحل الوطن أيضاً لا الشاعر فقط . والرحلة هنا مرادف للتحول والتجدد والاختصار :

٧٤ - بيت أبي مرتحل في جسد الحلم .

فلا عجب أن نجد الفرات والتيل يحصبان الصحراوات بتوحد فيه يريق الشيق ونار التجدد :

٧٥ - الفراتان كتاب من دم يصعد واليل كتاب

وهذا التلاعب والاستدراج الذى يقوم به الشاعر بشكل تكنيك القصيدة ويستمر طويلاً . ولهذا التكنيك بعد إيقاعى أيضاً ، فالقصيدة تتأرجح بين البيت الذى يشكل وحدة معنوية وإعترابية مكتملة ، والبيت الذى لا يكتمل إلا من طريق التصميم العروضى أو التدوير . فالسطر التالى بشكل يتنا مستغنياً :

٥٨ - فعرفت أن على المراح أمشى في مقصورة اليقين الأوحى .

أما السطران التاليان فيمثلان التدوير في القصيدة :

٧٩ - والشمس تولج أطراف الليل في قفازات الأرجوان وجورب

٨٠ - الذهب المسبك وغير المسبوك

والتلاعب الإيقاعى بالتدوير يتقاطع مع التلاعب المجازى بالتكوير .

والآن لو رجعنا إلى المقطع الثالث (١١ - ١٥) لوجدنا القصيدة تنتقل إلى جو الذكورة بعد أن كان المقطع الثانى يفتح أنوثة . ففى المقطع الثالث نفع حل :

المحاريث (سطر ٤٥)

الثعابين (سطر ٤٦)

الثيران (سطر ٤٧)

ولنجمع هذه الكلمات الثلاث ثلثاً صوتياً ، والجمع صيغة ، والمذكر جساً ، والذكورة مدلولاً . فكل من «الثور» و«الثعبان» رمز شائع للذكورة ، كما أن «المحراث» يرتبط أيضاً بفكرة الذكورة في أعمال مطر ، حيث يقول الشاعر في قصيدته الأخيرة «مرح بالنار» :

أنت الفضاء المذهب والحراث لى

كما أن الصورة موجودة في القرآن الكريم :

ونسألكم حرث لكم فأتوا حرثكم أن يثمم

(سورة البقرة : ٢٢٣)

وتتصاعد الصور الشبكية ، حيث يترجل الشاعر ليمتنى

٢٦ - مهرة تطلع من بيت أبي :

لكن ما دلالة «تطلع من بيت أبي» ؟ وهنا نسعنا لغة التقييد وعلامة الترقيم (:) التى تشير إلى الترادف التفسيري أو التماثل المعنوى .

٢٧ - تطوى المسافات لها

٢٨ - المضة والبرق على حافرها ضوياً غرناطة والأرض وراء النهر .

أما من الناحية السمعية فيقوم الشاعر بحلق إيقاع شبقى عن طريق تكرار تصاعدي وهنسى . فمطر يهجو نحو استخدام كلمات تكرر وحدات صوتية في داخلها ، كما في « الشراشف » (سطر ٢٣) و « الخشاش » (سطر ٨٢) ، كما أنه مولع بالمحاكاة الصوتية ، أى اختيار كلمات تدل صوتيا على معناها ، كما في « تصهل » (سطر ٧٣) و « مهممة » (سطر ٨٢) . كما أن طغيان حرف السين في القصيدة عن نحو يفوق الاستخدام العادى له في الكلام وفي الشعر وحتى في القصيدة المطربة ، له دلالة . وتقوم السين في القصيدة بخلق مناسخ خاص ، مساح حمى ، لأنها توحى بالهمس . كما أن أى قارئ - وبيدون الرجوع إلى عملية إحصائية - سيحس بطغيان حرفي الفاء والصاد في السطور التالية :

٦٣ السهروردي يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز والسمك

٦٤ النيل المفضى ويأكل ملء الفوضى

٦٥ وشرب ملء العيش المدى لا ينقطع

وأنا لا أحرف إن كان لهذه الحروف المتواردة قيمة مسترة ، كان يكون لها معنى يمكن استخراجها على طريقة الجفر ، أو لها قيمة مكونة توازى استخدام الحروف في بداية بعض السور القرآنية (فواتح السور) . ولكن ما أعرفه ولا أشك فيه هو أن تكرار هذه الحروف يخلق مساحات نحاس غص ، وموسيقى داخلية . ولهذا فله قيمة جمالية ووظيفة شعرية .

٣ - خصوصية المجاز المطري

كما نجد للبحر الأول في القراءة الاستكشافية وظيفة جمالية ، حيث توصل القارئ إلى شعور غامر بالتماسك ، كذلك نجد في أول الأمر غرابة في المجاز ولامالوفية في الصور عند مطر . لكن لهذا وظيفة شعرية في القصيدة أيضاً ، فهي تجعلنا نحس ببيكار اللغة وكأننا آدم نتعلم الأسماء . وهي تدهشنا وتوقفنا وتوجهنا من جديد . وعند التأمل نجد أن ما كان يبدو لنا مجازاً غريباً يصبح شذرة متزعجة من أحماقنا ، وما كان عريضة لغة يصبح إيقاعاً ، وما كان شطحا أسلوبياً يصبح مؤشراً ذاتياً وسرا مكوناً . فالصور المكسدة عند مطر ليست إلا مخزون الذاكرة وزاد التذكر ، كل صورة يرغم بفتح لو أمهلناه ، وقلنا نهل في عجلتنا ...

١٢ - سلام غلامى يتكوم قشا ناعما وزعبا .

من يقرأ هذا البيت فلا يجد فيه صدى ؟ ومن ما لا يسترجع عن طريق هذا البيت إحصاءه الخاص بمساء خاص في مكان خاص وهبوط الظلام سلاسا ويردا ؟ وكيف يمكن أن نوصل إلى الآخرين هذا الشعور القديم المنسى ، الرقيق الناعم ، إلا باقتراض كلمات الشاعر :

١٢ - سلام غلامى يتكوم قشا ناعما وزعبا

٧٦ - وسراويل دم منتشر يخلعها البحر

٧٧ - فتليس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا الخرائب بهاء الصاعقة وخضرة النار
وأخيراً يكتمل المجاز الشبقى في الدم المختر والماء المنقذ :

٨٦ - انتشرت رائحة اليوم الظلامى وقلعت فرش الصوف ،

٨٧ - ارتجت ألحفة الفطن المتدلة ...

٨٨ - سلام عنبكوت من دم خثره أن التقاطيع تشابين ...
سلام /

٨٩ - جسد يهجره الماء

٩٠ - وماء هجرته الذاكرة ...

وفي القراءة الاسترجاعية لابد أن نربط بين دلالة « الدم » في المقطع الأخير ودلالة « الدم » في المقطع الأول ، لتمثيل أطراف القصيدة ، كما أنه لابد أن نحس بعد « ماء » المقطع الأخير بأهمية تراكم المائيات في القصيدة :

سطر ٢ : ينابيع

سطر ٤ : النهر

سطر ٦ : الماء

سطر ٢٨ : النهر

سطر ٣٢ : ينابيع

سطر ٣٣ : الماء

سطر ٤١ : الماء

سطر ٤٣ : البحر

سطر ٤٩ : بحر

سطر ٤٧ : الينابيع

سطر ٦٠ : النهر

سطر ٦١ : البحر

سطر ٦٤ : النيل

سطر ٦٥ : الفيض

سطر ٧٠ : النهر

سطر ٧٥ : انفراتان / النيل

سطر ٧٦ : البحر

سطر ٨٩ : ماء

سطر ٩٠ : ماء

وتراكم المصطلحات الثمانية العشرين يخلق سيولة في القصيدة .

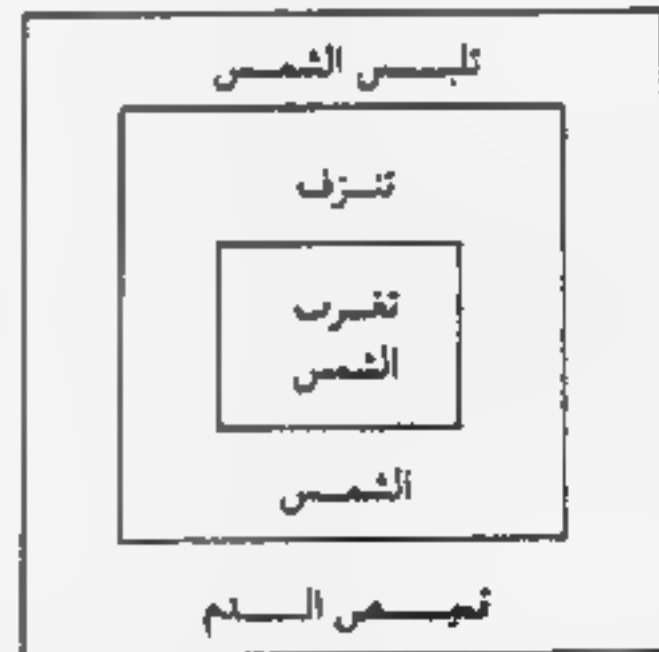
ومن منا لا يتصدع فرحا بهذه الصورة التي تكشف له أسرار القراءة :

٥٢ - قوة الاستحضار بمدد من صور الذاكرة المبهمة

وهكذا نقع بين سطر وآخر على صور تهزنا وترفع القمع عن ذكرياتنا . كما تفاجئنا أحيانا صور في منتهى الغرابة المجازية ، تكشف لنا عن صورة صادقة لواقع متهيش . فمطلع القصيدة (سطر ١ - ٢) يصور لنا الغروب في المريف العربي من الخليج إلى المحيط ، بشمسه وأفق ، بطيره ونخله . وسألتوقف عند المطع : انطلاقا من نظرية إدوارد سعيد النقدية ، التي تؤكد دور البدايات في التشكيل الفني والأدبيولوجي (٢٧) .

يستخدم الشاعر الشمس بوصفها رمزا إشراقيا ، وتداعيات شبيهة حسية . وصورة واقع رهوي . وهذا التكتيف الدلالي هو طابع مظهر الشعري . ولو حللنا الصور في السطر الأول من القصيدة لوجدنا جانبا من خصوصية المجاز المطري .

« تلبس الشمس قميص الدم » في ركبتهما جرح بعرض الريح » . فالصورة الأولى « تلبس الشمس قميص الدم » قتل ما أطلق عليه « الاستعارة المولدة » ، لوما يسمى بالإنجليزية telescoped metaphor - استعارة - كما يقول البلاغيون العرب - تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به ويتقاطعان المصطلحين ماسماه ريتشاردز I. A. Richards بالحمول tenor والمحمول به vehicle ، فلو رجعنا إلى « تلبس الشمس قميص الدم » وجدنا أنها مشبه به . أما المشبه فهو « تنزف الشمس » . ولكن « تنزف الشمس » بدورها استعارة ، وهي مشبه به . أما المشبه الذي تؤدي له فهو « تغرب الشمس » ، كما بين الجدول التالي :



وغنى عن القول أن هذه التوليد الاستعاري أو الترييع المجازي تكنيك شعري يوازي ما فعله شهر زاد عند قصها لحكايات ألف ليلة وليلة (٢٨) .

كما أننا لو رجعنا إلى صورة « في ركبتهما جرح بعرض الريح » لوجدنا أنها مجاز ذهني conceit ، يبدو لأول وهلة غريبا لا معقولا ، إلا أن الغربة سرعان ما تنتشع ليحل محلها شعور بالانتماء ، بعد اكتشاف قواعد التشبيه والتناظر . فعرض الجرح بعرض الريح ، وهو تشبيه غريب لأننا غير معتادين على التحدث عن عرض الريح وطولها ، لأنها غير ملموسة . وعرض الريح ليس مسافة تقاس ، فهو بعد لامتناه يوازي الأفق . وهذا ما ترمى إليه الصورة : فالجرح جرح عرضه غير محدد ، واسع وفسيح كالريح . وهذا مقبول فكريا ، بل مستحسن ، لأننا نتعامل مع جرح مجازي ، ومن السخف أن يكون لجرح مجازي عرض محدد بالسطرة . فما كان يبدو لنا صورة ملفقة بكشف عن مفارقة مفيدة . وهكذا نرى أن الإغراب ليس من أجل الإغراب ، بل من أجل حشد معان بشكل مثير ذهنيا وحسيا .

ولو تأملنا علاقة صورة « في ركبتهما جرح بعرض الريح » بما قبلها وما بعدها لوجدنا نظاما مجازيا : فالصور لا تتراكم ولا تتكدس بقدر ما تتولد وتتواصل . ففي الصورة الأولى من القصيدة « تلبس الشمس قميص الدم » ، نجد الشمس نازفة ، وبعدها نجد عضوا من أعضاء الشمس المجسدة وهو الركبة ، ثم نجد في هذه الركبة جرحا ، ومن ثم نلاحظ عرض الجرح ونقارنه : كل هذا في استعارة تشبيهية . هذا التخصيص والحس يدفأ في الأشياء وتفاصيلها الحميمة ، ووصف ما هو مجازي واستعاري وصفا دقيقا - كل هذا يجسد المشهد ، ويحسم الصورة فلا تبقى مسطحة ، بل تكتسب بعدا ثالثا . يتقاطع مطر في هذا التجسد الواقعي لما هو رمزي ورمي مع أساليب القص عند كافكا « وجارثيا مركز » .

ولو رجعنا إلى الصورة التي تأتي بعد « جرح بعرض الريح » ، وهي : « الأفق يتابع دم » ، لوجدنا أن الصورة الثانية نظير للصورة الأولى ، وكان الصورة رأيت نفسها في المرأة . فكما أوضحنا ، « جرح بعرض الريح » تعني « جرح بعرض الأفق » . كذلك « الأفق يتابع دم » تعني « أفق يتزف دما » ، أو - بعبارة أخرى - « أفق مجروح » . ولا ينف بين : « الجرح بعرض الأفق » و « الأفق المجروح » إلا المرأة .

وهناك سطور قد تبدو مقحمة أو ناتئة في القصيدة عندما يقرأها قارئ قراءة تشرية لا شعرية ، أي يتعامل مع تسلسل القصيدة عبر نموذج ثري . فمثلا المقطع الثاني من القصيدة (سطر ٤ - ٩) يصور النساء في دهالين إلى النهر لجلب الماء . والمرأة الريفية لا تخرج إلا قبل شروق الشمس وبعد غروبها حشمة وحياء ، حتى لا تكشف الشمس عن وجهها . ولكن لماذا تبتاكي النساء ؟

٨ - يمكن بكاء طارج الدفء . . .

المنطق الثري لن يفسر لنا هذا البكاء فلا داعي له ، أما

المطلق الشعري فيمهد للبكاء عبر صور الجرح وفكرة الغروب التي تثير الأسى واللوعة والالم . فالبكاء هنا استجابة لإحباطات وتذاعيات مرتبطة بالإطار الوقى وصوره ، والتراسل بين الزمان والمكان والأشخاص وكأنهم نسيج واحد ، يمثل سعة من سمات مطر الشعرية . والمسألة ليست مسألة استعارة يتم فيها نقل صفة ما من نوع إلى نوع آخر . نجد عند مطر ما يمكن أن يسمى بتراسل الأنواع ، حيث تتجاوب النساء مع الشمس في جدلية المعجاز . كما تتجاوب الشاعر مع رسوم شراشفه الشجرية التي تعديه بشجرتها فيقلب أوراقا وثمارا وأغصانا :

٢٣ - ترجمت عن رسوم الشراشف ورائحة المحدثات

٢٤ - فهل تركت الأغصان على وجهي رسومها الشجرية البارزة !!

٢٥ - وجهي ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . . .

فلاستعارة أشبه ماتكون بتوحد نوعين أو حاستين ، أو حلول إحداها في الأخرى . أما التراسل فأشبه ما يكون بالجلد بين نوعين أو حاستين يكون بينهما حوار . ونجد في شعر مطر التراسل والاستعارة وأحيانا تداخلهما . يتحول الشاعر إلى شجرة عن طريق التراسل :

٢٥ - وجهي ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو . . .
والشجرة ليست شجرة بيانية بل استعارة ؛ هي شجرة الحياة (الروحية) عندما تخضر وتثمر .

وهكذا نرى - بعد استقراء « قراءة » - كيف يتحول النص إلى بياض مجاز تفيض بالدلالة . فمفروض المعنى ناتج إما عن كسل القارئ أو استعجاله أو انصرافه عن النص « القارئ » الذي يطلب الاستهلاك السريع للصور والمجازات لن يجد غرضه في القصيدة المطرية . فشمع مطر يطالب بإسهام القارئ في عملية القراءة . وهذا الإسهام يتجاوز مرحلة « الاستقبال » لتصل إلى مرحلة « العمل » ، « القارئ » يعمل « ذهنيا قبل أن يستمتع بالقصيدة . والعمل في المفهوم الماركسي تحويل إنتاجي يقوم به فاعل . وهذا لعمل يحدد هوية فاعله . ولهذا قلت في البداية إن استقراء المستعارة مؤثر هوية .

بقي أن أقول إنه لا بد من التوقف وإن كان هذا الانتهاء ليس انتهاء . لكنني أرجو أن يكون في هذا معنى ما ، لقارئ ما ، يجعله يودع - في يوم ما - المرائء القديمة والأرض المستقرة ، مندفعاً إلى خطر الإبحار ولذته . وفي هذه الرحلة ليس من رجوع حتى وإن عادت السفينة ، لأن الذي يرجع هو آخر .

الهوامش

● من قصيدة « ناله ليس تائها » - جريدة الثورة (المراتبة) ، الملحق الثقافي ، ١٩٧٨/١١/٢٩ .

●● Roland Barthes, Le Plaisir du texte (Paris: Seuil, 1973) p. 59.

(١) ولد محمد عفيفي مطر في ١٩٣٥/٥/٣٠ في قرية دجلة الأنجب بمحافظة بنى سويف في مصر ، وقد قضى فيها طفولته وحياته ، وأسس دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية في المحافظة - التحق بجامعة عين شمس ، وكان مرادفا بين القاهرة (الجامعة) وقرية دجلة الأنجب ، وتخرج بشهادة ليسانس فلسفة عام ١٩٦٩ . عمل مدرسا للفلسفة في كفر الشيخ والدلتا ، ومدرس الصحافة الأدبية في العراق بين ١٩٧٧ - ١٩٨٣ وهو يقيم الآن في قريته . راجع لمزيد من المعلومات عن خلفيته الثقافية خضير عبد الأمير : حوار مع الشاعر محمد عفيفي مطر ، الطبعة الأدبية السنة ٦ ، المجلد ٧ (تموز ١٩٨٠) .

(٢) شاعر محمد عفيفي مطر الدواوين التالية

من دفتر العصف (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٦٨)

ملاحم من الوجه الأنباذوقليسي (بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٩)

جوع والفقر (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢)

رسوم على قشرة الليل (القاهرة : دار آتوم ، ١٩٧٢)

كتاب الأرض والدم (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٢)

شهادة البكاء في زمن الضحك (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣)

والنهر ليس الأتمة (بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٥)

يتحدث الطمس (القاهرة : مطبول ، ١٩٧٧)

كما أن للشاعر دواوين لم تنشر :

مكابدات الصوت الأول

رباعية العرج

أنت واحدنا وهو . أمضائك انتشرت

وللمزيد من المعلومات عنها راجع : محمد عفيفي مطر ، النسخ

الشعرية شجاعة انقلابية نادرة (عقيدة) في المستقبل ، السنة ١ ،

العدد ١٦٩ (١٧ أيار/مايو ١٩٨٠)

وسلاصاحة إلى الدواوين فله قصائد منشورة في مجلات وجرائد

مختلفة . أشير منها إلى قصائد ما بعد « قراءة » (التي تمكنت من

العثور عليها)

١ عنه هي القصيدة « - الثورة ١١/٢٤/١٩٧٧ .

٢ امرأة - إشكاليات علاقة ، الأفلام ، السنة ١٢ ، العدد ٢

(تشرين الثاني ١٩٧٧)

٣ هل الانتظار هو الأفلام ، السنة ١٣ ، العدد ٢ (آذار

١٩٧٨) .

- (٩) له مؤلفات عدة . راجع على الأخص :
Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Fort Worth: The Christian University Press, 1976)
- (١٠) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي (القاهرة دار القلم ، ١٩٦٥)
— ، مشكلة المعنى في النقد الحديث (القاهرة مكتبة الشباب ، ١٩٧٥) .
- (١١) صرح حامد أبو زيد ، الاتجاه العقل في التفسير (بيروت دار التنوير ، ١٩٨٢) .
— ، فلسفة التأويل (بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣)
- (١٢) أستعمل تعبيرى الدال المدلول كما أستعملهما سوسير . لقد مير سوسير في العلامة اللغوية بين الدال *Signifiant* وهو لجانب المصون من التحلّة ، والمدلول *Signifie* وهو المفهوم الذهني للكلمة . راجع :
Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York: Philosophical Library, 1959)
وترجمته التي منشتر قريبا في قراءات في السيميوطيقا ، إشراف صبرا قاسم ونصر حامد أبو زيد .
- (١٣) التناص هو تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه ؛ وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المتضمن بكسر الضاد والنص المستضمن بفتح الضاد .
راجع العدد الخاص بموضوع التناص في المجلتين الأدبيين :
Poétique 27 (1976)
ألف : مجلة البلاغة المقارنة ٤ (١٩٨٤) .
- (١٤) راجع مقابلة بعنوان « محمد عفيف مطر يقول ... » في مدحى العجر الجديد ١٩٧٧/٩/٢٧
- (١٥) أدونيس ، الثابت والمتحول I, II, III (بيروت : دار العودة : ١٩٧٤ ، ١٩٧٧ ، ١٩٧٨) .
- (١٦) راجع علاقتها بصورة خاصة بتصيلة « كتاب لغوي والمدينة » - الكاتب السنة الثامنة ، العدد ٩٢ (نومبر ١٩٦٨) ص ٩٢ - ٩٩
- (١٧) كما إن مفهوم الذاكرة الذي يتجاوز المنطق يمكن أن يرتبط بمفاهيم جبرية كتحت لنا عنها نظرية النسبة وحساب التفاضل (التفاضل والتكامل) والمهندسة اللاكسية ، حيث توصل العلم بل تمير غير مقبول منطقياً ولكنه صحيح ومثبت رياضياً ، كالتفسير بين موهب من اللاتناهي ، أحدهما أكبر من الآخر . ومن الطريف أن العام كانتور George Cantor (١٨٤٥ - ١٩١٨) الذي اكتشف هذا السوع الجديد من اللاتناهي الذي فوق اللاتناهي المعروف سابقاً . وقد أطلق عليه اسم حرف : ألف . وإن كان هذه الاكتشافات دلالة فهي أن هناك « منطقاً رياضياً إنسانياً » يتجاوز « منطق المنطق الإنساني » ، واعتقد أن للشعر قرينة به
- (١٨) راجع مقدمة محمد عفيف مطر لديوان :
عل يوسف قنديل ، كائنات على قنديل الطالعة (القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦) ص ٣ - ٢٠ . كما نشرت طبعة أخرى من الديوان في دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٢ .
- « أول الخلم آخر الخلم » - اتفاق حرية ، السنة ١٣ ، العدد ٨ (نيسان ١٩٧٨) .
« دجر الطير » الثقافة العربية ، السنة ٥ ، العدد ١٠ (تشرين الأول ١٩٧٨)
« مروح بالتراب هو الصبي » الثورة ١٩٧٨/٤/٤ .
« ليست للجو ولا للاء » الثورة ١٩٧٨/٦/٨ .
« تائه ليس تائه » الثورة ١٩٧٨/١١/١٦ .
« امرأة تليس الأخضر دائها ورجل تليس الأخضر لحياتها » - الثورة ١٩٧٩/٤/١٦
« عالية حجر الولاء والمهد » الثورة ١٩٧٩/٦/٦ .
« فرح بلقاء » - الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٠ (شباط ١٩٨١) .
« فرح بالنار » - الأقلام ، السنة ١٧ ، العدد ٩ (أيلول ١٩٨٢) .
وقد نشرت القصيدة الأخيرة أيضاً في مجلة إبداع المصرية - السنة ٢ ، العدد ٣ (مارس ١٩٨٤) .
- (٣) محمد حافظ هياب « أحران يبدأ » الآداب السنة ١٩ ، العدد ٤ (أبريل ١٩٧١) ص ٧٥ - ٧٩ .
صبري حافظ « من دفتر ... » الصمت والآداب ، السنة ١٧ ، العدد ٨ (آب ١٩٦٩) ص ٥١ - ٥٦ .
نفسه محمد قنديل « بين اليكاه والضحك شهادة لكل جوان » - الأعلام ، السنة ١٦ ، العدد ٣ (كانون الثاني ١٩٨١) ص ١٢٨ - ١٤١ .
عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة) ص ١٦١ - ١٦٤ .
عن عسري رايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (طرابلس : الشركة العامة للنشر ، ١٩٧٨) ص ١٤٩ - ١٥٠ ، ص ٣٦٠ - ٣٦٢ .
— ، عن بناء القصيدة المصرية الحديثة (القاهرة : دار المنوم ، ١٩٧٨) ص ٨٩ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
محمود أمين العالم : « لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل » (بحث قدم في ندوة لفضايا الشعر العربي المعاصر في الخدمات ، تونس ٤ - ٥ / ١٩٨١)
رفعت سلام « ننصرون يا مياه الكتابة » إغنية ٢٧ ، العدد ٢ (ديسمبر ١٩٧٧) ص ٥١ - ٥٦ .
- (٤) H. J. C. Grierson, *John Donne, Vol. II* (London : Oxford University press, 1912).
- (٥) William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth : Penguin, 1977)
- (٦) راجع بصورة خاصة أعمال ياكوبسن عن لغة الشعر :
Roman Jakobson, *Questions de poetique*, Paris: Seuil, 1973)
— *Sound and Meaning*, (Cambridge: MIT Press, 1978)
- (٧) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978)
- (٨) تقع أعمال بيرس في مجلدات عدة ؛ راجع على الأخص :
Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. II* (Cambridge: Harvard University Press, 1932) .

Andrew Welsh *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

(٢٤) راجع

Miguel Asín Palacios, *Islam and the Divine Comedy* (London: Frank Cass, 1926).

(٢٥) يحيى الدين بن عربي ، المتوحجات المكية ، السفر الأول (المصنفه الهبة المصرية ، ١٩٧٢) ص ٢٦٠

(٢٦) لتعريف مصطلح « الشق » راجع محبيرة أفلاطون : الوليمة Plato. *The Symposium* (Harmondsworth. Penguin, 197٧).

Edward Said. *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books 1975) (٢٧)

(٢٨) راجع كتابي

Feria Ghazoul. *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980)

(١٩) راجع حوار شوقي فهم مع محمد عفيفي مطر بعنوان « الحلم مبعث في رؤية العالم ، ومنهج في تعبير العالم » للرقى ١٩٧٧/٨/٢٦ ، بالإضافة إلى المرجع السابق

(٢٠) راجع كتاب إدوارد سعيد الأخير :

Edward Said. *The World, the Text and the Critic*. (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

وتقدمي له بعنوان « نقد النقد » فصول ، ١٧ - ١ أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣) ص ١٨٥ - ١٩٧

(٢١) راجع أثر تصميم الصفحة الشعرية على دلالتها في مقال :

Gerard Lapacheri. *The Poetic Page: A Semiological Study* A- li: *Journal of Comparative poetics*, no. 21 (1982) pp. 51 - 66

(٢٢) عهدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ص ٤٦٩ .

(٢٣) راجع

قراءة

محمد عفيفي مطر

١٠	ضمت الخقول ركبتيها واستراحت أسنة المحاربين	١	تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبتيها جرح يعرض
١١	ونامت الثعابين		الربيع ،
١٢	سلام ظلامي يتكوم قشا ناعما وزغبا	٢	والأفق يتأبج دم مفتوحة للطير والنخل ..
١٣	والشيران أغفت واقفة تنكسر أنجم الليل في	٣	سلام هي حتى مشرق النوم .. سلام /
١٤	حدقاتها الفسفرورية الغائبة	٤	ونساء النهر بظلمن :
١٥	سلام قناع من ليل رحيم	٥	خلاجيل من المشب - استدارات من
١٦	نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي	٦	الفضة والظمي ، اشتهاه بملكته رغوة الماء ،
١٧	وخلت الأرض من كل دابة	٧	تصايجن على الطير ، وبالشيلاد يمسحن زجاج الأفق ،
١٨	فإذا قضيت صلاة العتمة وأقبلت ملائكة الحلم وأشرق	٨	يكيين بكاء طازج الدفء ..
١٩	النوم بنور شمسه الخضرأ وآيته المبهرة	٩	سلام هي حتى مشرق النوم .. سلام /

- ٢٠ فبرحة منه خلعتُ أعضاء النهار وفتحت في النصف
أهالك
- ٢١ نافذة والتفت بالنصف الحى
- ٢٢ وقامت قيامة الرؤية :
- ٢٣ ترجلت عن رسوم المرافف ورائحة المحدثات
- ٢٤ فهل تركت الأخطية حل وجهى رسومها الشجرية
البارزة !!
- ٢٥ وجهى ورقى بتطير وثمار يساقطن وأفرح تنمو ..
- ٢٦ مهرة تطلع من بيت أبى :
- ٢٧ تطوى المسافات طأ ،
- ٢٨ الغصة والبرق على حالها ضوءاً خروطة والأرض وراء
النهر ،
- ٢٩ والزلق والكحل بعينها مرايا اشتعلت بالظلل الواسع ،
- ٣٠ نعلو قاسى في جسد الحلم ، أضوء ،
- ٣١ الشجر الطالع في وجهى معقود ،
- ٣٢ ودمع طازج الخضرة مكتوب على وجهى بتابع
- ٣٣ وأقواساً من الماء الخلاق
- ٣٤ ونعلو قاسى في جسد الحلم :
- ٣٥ سهل وردة خالقة في حروقة القلب ،
- ٣٦ بتابع دم معتمة تصحو ،
- ٣٧ عيول طلعت من جزء (غم) ،
- ٣٨ اتسعت دائرة الأرض ..
- ٣٩ سلام هي حتى مطلع الفجر .. سلام /
- ٤٠ ركبتى مقصورة في طرف الأفق ووجهى ازدحت فيه
- ٤١ الكتابات البروق الورق الأخضر والماء
- ٤٢ (الحروف) أمة من الأمم ، ضابطون
(مكثفون)
- ٤٣ الظهور انفجرت في قبة الريح كما تنفجر البئر ،
- ٤٤ تذكرت ، هو الأفق الأريكة /
- ٤٥ جسدى مقصورة أمك ملكاً لم يكن لي ليس
للغير ،
- ٤٦ تذكرت ومن تحنى مهر الصور الحية يجرى
- ٤٧ واليتابع تواشجن كما أفضى ..
- ٤٨ تذكرت فجاءت كره الأرض وجاءتني السماوات
- ٤٩ وأبدلن ثياباً بشباب
- ٥٠ المرج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكراً بالأنثى
- ٥١ وما ليس أنثى بالذكر
- ٥٢ وفرح القوي الأرضية وهبى قوة الاستحضار بمدد من
- ٥٣ صور الذاكرة المهشمة
- ٥٤ فاستحضرت من الأظمة والصور والسماع الطيب على
- ٥٥ وطال الوقوف في مقام دكن
- ٥٦ وامتلاً الفرع بالأسئلة الغضة
- ٥٧ وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطارئة وبراعم الحيرة
- ٥٨ فعرفت أن حل للعراج أتمشى في مقصورة اليقين الأوحى
- ٥٩ واتسعت دائرة الأرض :
- ٦٠ السماوات سراويل يفتقن عن محاصرة النهر الحى
- ٦١ نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة ، والإشرافيون
المرامسة
- ٦٢ والعرفاء يقيمون وليمة الحدل النورى ،
- ٦٣ السهور وردى يتفنى ملء الفضاء ويقسم الخبز والسبك
- ٦٤ النيل المفضض ويأكل ملء الغوضى
- ٦٥ ويشرب ملء العيصر الذى لا ينقطع
- ٦٦ المرامسة ينسجون برقة السماع والطرب
- ٦٧ ويغشونها للقبيلة النيلة والوحش والطير مستراحاً
- ٦٨ وكنفاً وتوطئة لتعارف ومصاهرة الخلائق متى
وثلاث
- ٦٩ ورباع وإلى آخر ما تبعه الذاكرة من الأعداد
- ٧٠ نساء الدهر يكشفن عن الساق النحاسية والطمى وحش
- ٧١ الخليفة الطالعة من كل نوم
- ٧٢ سلام هي حتى مطلع الفجر .. سلام /
- ٧٣ مهرة تصهل في بيت أبى ،
- ٧٤ بيت أبى مرثعل في جسد الحلم ،
- ٧٥ الفرائث كتاب من دم يصعد والنيل كتاب
- ٧٦ وسراويل دم مثير يخلعها البحر
- ٧٧ فلبس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظاياها
- ٧٨ الخرائب بهاء المصاحفة وخضرة النار
- ٧٩ والشمس تولج أطراف الليل في قصائد الأرجوان
وجوارب
- ٨٠ الذهب المسبوك وغير المسبوك
- ٨١ صاعدة هي ومليئة
- ٨٢ هابط هو إلى هممة الخشاش وتلاصق الدويبات
- ٨٣ وزواحف السمى
- ٨٤ ضاقت الخطوة .
- ٨٥ في مرقعة النصف النبارى التفت ،
- ٨٦ انتشرت رائحة النوم الظلامى وقامت فرش
الصوف ،
- ٨٧ أرتمت ألحفة الفطن المنددة ..
- ٨٨ سلام عتكيوت من دم عطره أن التقاطيع
نشاهن .. سلام /
- ٨٩ جسد يهجره الماء
- ٩٠ وماء هجرته الذاكرة ..

يوسف القعيد .. والرواية الجديدة

فدوى مائلطى - دوجلاس

هل توجد رواية جديدة مصرية ؟

عندما نستخدم مصطلح « الرواية الجديدة » نقصد به الحركة الروائية التي بدأت في فرنسا في الخمسينيات من القرن العشرين ، والتي أطلق عليها هذا الاسم Nouveau Roman . وتتميز هذه الحركة بعدة خصائص تجعل منها تعبيراً عن « الثورة » على أسلوب الرواية الكلاسيكية ^(١) . ولكن لميز - في هذه الدراسة - بين « الرواية الجديدة » التي تعبر عن الحركة الفرنسية في الرواية ، والرواية الجديدة التي تعبر عن التجديد أو الحداثة في الرواية ، سوف نقصر عبارة « الرواية الجديدة » على الحركة المعينة في الرواية ، أي ال Nouveau Roman ، في حين نستخدم عبارة « الرواية الحديثة » لنمعي حداثة الرواية ^(٢) ، أو نجدها بشكل عام .

ومن أشهر الروائيين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الجديدة . آلان روب - جرييه (Alain Robbe-Grillet) وميشيل بوتور (Michel Butor) وكلود سيمون (Claude Simon) ، على سبيل المثال . وسوف نركز في هذه الدراسة على بعض روايات يوسف القعيد ، حيث يبدو لنا أنه يستخدم في أكثر من رواية من رواياته الكثيرة طرائق أو أساليب تشابه طرائق الرواية الجديدة .

الصوت المباشر لراوي معاصر ضمياً . هذه هي الطريقة التي يسلکها جمال الغيطاني - على سبيل المثال - عندما يصح أمام القارئ نصاً حديثاً مسبوکاً على عر ر بص قديم ، كأن يكون - مثلاً - نصاً تاريخياً من عصر المماليك ^(٣) . وهذه الطريقة تغير - بالطبع - صيغة النص الخارجية ؛ إذ تتضمن الرواية أسواعا مختلفة من النصوص ، كسداءات أو فتوى أو حتى آيات من القرآن ^(٤) . ونتيجة لتعبير الصيغة الخارجية بتغير أيضاً طبيعة السرد الروائي ، أي طريقة تقديم الحكاية .

وتمثل هذه الطريقة في تغيير شكل الرواية التقليدية أو بنائها واحدة من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً في الروايات المصرية

إن الحداثة في الرواية المصرية في السبعينيات قد أصبحت معروفة وقد عالج عدة نقاد الأشكال الجديدة المستخدمة عند روائی هذا الجيل ^(٥) . والحق أن الرواية الحديثة في مصر قد صارت - من خلال كتابة عدة مؤلفين - تثير ارتباكاً في التحديد والتعريف التقليديين للرواية . وبما أننا لا نهدف في هذه الدراسة تقديم تاريخ أدبي شامل للرواية الحديثة في مصر ، فسوف نعرض في إيجاز الأشكال المختلفة للرواية المصرية الحديثة .

ولعل النوع لأشهر والأوضح من هذه الأشكال هو ذلك الذي يتجه إلى خلق خرافة نصية (Textual Fiction) تعمل على

ثلاث روايات من نتاجه الروائي الأخير : « شكلاوى المصرى الفصحى : نوم الأغنياء »^(١٠) ، و « الحرب فى بر مصر »^(١١) ، و « يحدث فى مصر الآن »^(١٢) .

وفى رواية « يحدث فى مصر الآن » يدهونا الراوى إلى خلق الرواية مع المؤلف . وتحكى لنا هذه الرواية حكاية شخصية الديش فى محافظة البحيرة ، الذى يحتاج إلى المعونة ليقوم شئون عائلته . غير أن طريقة توزيع المعونة نفسها كانت تمثل مشكلة أمامه ، إذ كانت إما توزع على الحوامل من النساء فحسب ، ولم تكن زوجته حاملة . لكن الديش يحصل على المعونة ، ويبحث به إلى نقطة البوليس ، ومن ثم يتوفى . ونقرأ بعد ذلك عن التحقيق وعن الأحداث التى أدت إلى هذا الحال . وفى نهاية الحكاية يقدم إلينا النص تفسيريًا يتعلقان بالديش . يقول التقرير الأول : « إنه لم يكن هناك شخص اسمه الديش »^(١٣) ، فى حين يصور التقرير الثانى الديش رجلاً خطيراً له مؤلف من الدولة . ويجرى هذا كله فى إطار زيارة نيكسون لمصر . وهذا يعنى أننا نشاهد أحداث الشخصيات فى الرواية فى سياق أحداث سياسية .

أما رواية « الحرب فى بر مصر » فتحكى لنا حكاية تجري أبداً فى الريف المصرى ، حيث نجد عمدة البلد يحاول أن يحول دون أن يؤخذ ابنه إلى العسكرية ، فمطلب المساعدة من المتعهد الذى يقوم بعمل « أشياء خارجة حل القانون »^(١٤) . والحيلة التى استخدمت لتحقيق هذا الهدف هى ذهاب ابن الحفير - المسمى مصرى - إلى العسكرية بدلاً من ابن العمدة . وبالرغم من أن هذه الحيلة لا تعجب الحفير لأن قراره كان مرتبطاً بالوضع السياسى ، وبأن المحكمة قد حكمت بعسكرة الأرض إلى العمدة . وبما أن الحفير هو خفير العمدة الخاص ، فإن زوجته تعتقد أن العمدة قد يترك له أرضه . فليذهب مصرى إذن إلى العسكرية بوصفه ابن العمدة وليس ابن الحفير . ويعترف مصرى بالحكاية لصديق له فى العسكرية قبل أن يستشهد . وفى أثناء نقل جثة مصرى إلى بلده تظهر المشكلة ، ويعقب ذلك التحقيق . لمن ترجع - حل سبيل المثال - حقوق الشهيد ؟ لكن العمدة لا يعترف إطلاقاً . وعندما يذهب المحقق إلى « المسئول الكبير » يقول له هذا المشول : « العلاحون فى البلد ضحكوا عليك . نفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية »^(١٥) . ويضيف إنه بعد « التحقيق » كأنه لم يكن^(١٦) . وفى هذه الحالة ستصرف المستحقات لسوالد الشهيد المسجل فى الأوراق الحكومية ، ألا وهو العمدة .

ولعل الرواية الأهم من كل روايات يوسف القعيد التى نعالجها هى روايته « شكلاوى المصرى الفصحى : نوم الأغنياء » . وتروى لنا هذه الرواية مغامرات مؤلف ، كتب رواية وسمّاها « شكلاوى المصرى الفصحى » ، وفيها نلتقى بهذا المؤلف وتجربته الكتابية ، ومن ثم بمغامراته مع النقاد . ومن هنا يتضمن هذا

لغسها . ونستطيع أن نغز هنا بين نوعين من هذه الطرائق : فالنوع الأول يشتمل على الظواهر التى تمثل تغييراً فى السرد الروائى نفسه ، فى حين يمثل النوع الثانى تغييراً فى طريقة تسلسل الأحداث التى اعتدناها فى الرواية ، أى التغيير فى شكل الرواية من جهة ، والتغيير فى الحكاية التى تقدمها الرواية من جهة أخرى .

وإذا أخذنا - مثلاً - رواية مجيد طوبيا الأخيرة ، « ريم تصبغ شعرها »^(١٧) ، أمكننا أن نعد بعض وسائلها من النوع الثانى من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الرواية الحديثة المصرية . فهذه الرواية المثيرة تقدم إلينا جزءاً من سيرة ريم ، بطلة الرواية ، لكن من خلال مشاهد مختلفة ومستقلة ، حيث تبدو الرواية كأنها سلسلة أحداث أو نوافذ مستقلة إلى حد ما ، وإن كانت فى مجموعها تتعلق بالبطلة نفسها ، وهى ريم .

ويمكن كذلك - بالطبع - تقديم سلسلة عادية من أحداث هى نفسها غير واقعية . ومثال ذلك ما نلاحظه فى رواية « اللجعة » لصنع الله إبراهيم^(١٨) .

وبالرغم من أننا قد ميزنا بين نوعين مما سميناها بالطرائق الحديثة فى الروايات ، وتناولناها كأنها ظاهرتان مستقلتان ، نجد مؤلفاً كمحمد مستجاب قد جمع بين هذين التفسيرين . فعلى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » - حل سبيل المثال - يخلق خرافة نصية جديدة ، تعود إلى استخدام المرامش والتعاليق الميثولوجية ، الخ ، لكنه يضيف إلى هذه الوسائل تغييرات فى قواعد العملية الروائية ، وتسلسلاً غير هادى للأحداث^(١٩) . وسوف يبدو واضحاً من تحليلنا لروايات يوسف القعيد أن ثمة علاقة بين الإبداع فى الأشكال الخارجية والسرد الروائى من جهة والإبداع فى تسلسل الأحداث فى الروايات نفسها من جهة أخرى .

لكن ميزة يوسف القعيد تتمثل فى أنه لا يستخدم هذه الوسائل فحسب ، بل يتخذ منها طريقة للتعبير عن فلسفة ما للرواية ، تقرب رواياته إلى حركة الرواية الجديدة . ويتركز التشابه بين روايات يوسف القعيد والرواية الجديدة فى نقطتين بارزتين : النقطة الأولى تمثل انفصال الرواية القعيدية عن الرواية التقليدية ، وهذا يتم بواسطة وسائل أدبية مختلفة ، كتقطيع السرد ، والضموض فى أحداث الرواية . أما النقطة الثانية فتكون - فى الروايات القعيدية - من الإشارة المستمرة إلى حبكة الرواية البوليسية ، سواء أكانت هذه الإشارة صريحة أم ضمنية^(٢٠) .

إن يوسف القعيد يكتب الرواية والقصة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٦٩ . وبالرغم من أنه قد أنجز كتابة عدة مجموعات قصصية فإننا لن نتناول هذه المجموعات فى هذه الدراسة ، بل سيتجه تحليلنا إلى

النص رواية داخل رواية ، فالرواية الداخلية هي الرواية التي يؤلفها بطلنا ، وتتناول قصة عائلة تسكن في مدينة المرق ، وتعرض نفسها للبيع في ميدان التحرير . لكن النص لا يقدم حل الإطلاق هذه الحكاية الداخلية برمتها ، بل يقدم إلينا - بدلا من ذلك - قطعا نصية ترتبط بعملية كتابة الرواية . وبعد ثلاث بدايات مختلفة يقرر المؤلف أن البداية الثالثة : «بوليسية أكثر من اللازم»^(١٧) ، وأنه سيكتب بداية واقعية تصف مدينة المرق وسكانها بصورة حقيقية . ونقرأ بعد ذلك عن دراسة قامت بها الجامعة الأمريكية في القاهرة ، ويقدم إلينا النص نتائج هذه الدراسة . لكن مشكلة المؤلف لم تنته بعد ، إذ نراه وهو يحاول حل مشكلته بالنسبة للسكن ، فيقرر أخيرا أن يحضر «إلى منطقة المقابر ، لعلني أجد هنا مكانا يؤوي»^(١٨) .

لثمة ثلاثة عناصر أساسية تلفت النظر مباشرة في هذه الروايات : أولا ، أنها روايات اجتماعية ، أي تتعلق بمسائل اجتماعية ، أو بالظلم الاجتماعي الراهن حل وجه التحديد . وثانيا ، هناك اهتمام بمسألة المؤلف وعملية الكتابة . وثالثا ، فإذن الروايات نفسها مبنية بطريقة نادرة .

لعل أول شيء يلاحظه الناقد في الروايات القعيدية هو الطرائق أو الوسائل الغريبة لتقديم الرواية . ومن أهم هذه الطرائق تقطيع السرد الروائي . وعندما نقول تقطيع السرد الروائي إنما نعبر بهذا عن تقطيع العملية الروائية بطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الرواية التقليدية .

في قصة «يحدث في مصر الآن» تصل الحكاية إلينا من خلال وجهة نظر شخصيات مختلفة . ومثال هذا تقرير الطبيب ، أو كلام زوجة الدبش مع المؤلف . وكل ذلك تقارير ووثائق عن الدبش ، بمعنى أن الشخصيات المختلفة التي تقدم الحكاية من وجهات نظر مختلفة تمثل أصواتا روائية مختلفة . لكننا نصادف في معظم الأحيان تقارير يقدمها إلينا راو يعطي الرواية كلها ، فليس لدينا ظاهرة الرواة المتعددين التي نلاحظها في رواية «الحرب في مصر» ، حل سبيل المثال ، بل تكون الوسيلة السائدة في «يحدث في مصر الآن» من تعدد التقارير البيروقراطية . ويؤدي هذا إلى تعدد الأصوات ، لكن دون تعدد حقيقي في الرواية . وبالرغم من وجود هذا الراوي في «يحدث في مصر الآن» فإن استخدام التقارير البيروقراطية المختلفة يخلق تقطيعا مهما في السرد الروائي .

أما ظاهرة الرواة المتعددين فتتضح - كما قلنا - في رواية «الحرب في مصر» . وعندما نقول الرواة المتعددين أو تعدد الرواة فإننا نعني بذلك وجود أكثر من راو في الرواية ، يستخدم الوسيلة الروائية مع الضمير «أنا» . وهذه الوسيلة الأدبية ليست - بالطبع - جديدة في الأدب العربي المعاصر ، إذ إننا نجد لها - حل سبيل المثال - في رواية «ميرامير» لنجيب محفوظ^(١٩) ، أو في رواية «الشبكة» لشريف حتاتة^(٢٠) . وثمة أهداف مختلفة

لاستخدام هذه الوسيلة : فقد تعنى - أولا - أننا نقرأ عن الأحداث نفسها ، أو عن الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر مختلفة ، أو تعنى - ثانيا - أن كلا من الرواة يركز على جزء بعينه من الحكاية ، هو الجزء الذي يرتبط به الراوي على الأغلب . وبالإضافة إلى ذلك تستطيع الرواية أن تتقدم وتتطور من خلال تطابق جزئي في العملية الروائية . ففي رواية «ميرامير» لنجيب محفوظ - حل سبيل المثال - يقدم كل راو الأحداث التي تنتهي بموت سرحان البحيري . حتى سرحان نفسه ، هو أيضا راو . وبهذا نستقبل حبكة القصة تقريبا برمتها من خلال كل واحد من هؤلاء الرواة^(٢١) . وإذن ، فرواية «ميرامير» تبدو مثالا مهما لظاهرة الرواة المتعددين ، الذين يتناولون الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر متنوعة . أما في رواية شريف حتاتة فلدينا ظاهرة مختلفة ، ففي «الشبكة» لا تظهر الأحداث كلها مباشرة مع الراوي الأول ، كما هو الحال في «ميرامير» ، بل نكتشف حبكة القصة تدريجيا من خلال كل راو من رواياتها . فكل من الرواة مسئول حيثل عن تقديم جزء أو أجزاء من الحكاية . لكن في هذه الحالة تتضمن العملية الروائية نوعا من التطابق في تقديم الأحداث ، بمعنى أنه بالرغم من أن الرواة يقدمون أجزاء مختلفة تقريبا ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء تكرار ما في الأحداث ، يظهر عنه تغيير في الرواة . وطبعي أن يساعد هذا التطابق في العملية الروائية على فهم الحبكة ، ويقدم - في الوقت نفسه - وجهات نظر مختلفة ، مع درجة أقل من التقطيع .

ونحن نصادف في رواية «الحرب في مصر» ليوسف القعيد طريقة أخرى لاستغلال الرواة المتعددين . لدينا - كما لاحظنا سابقا - رواة مختلفون في هذا النص ، يقدم كل منهم جزءا من الحكاية . وعندما ندقق النظر في رواية «الحرب» نلاحظ أن حبكة الحكاية تتقدم بشكل تقليدي على وجه التحديد ، بمعنى أننا لو رفعا ظاهرة الرواة المتعددين من الرواية وقرأناها بوصفها رواية مكتوبة من خلال صوت راو واحد لوجدنا أنها تتطور وتتقدم من فصل إلى فصل آخر ، تقريبا كأي رواية تقليدية ، دون تكرار للأحداث . لكن هذه الرواية لا تمتلك راويا واحدا بل عدة رواة . ولهذا نجد أنفسنا فيها بإزاء توتر روائي بين تعدد الرواة والتقدم المستمر للحبكة ، دون تكرار للأحداث نفسها ، هذا التكرار الذي ألفناه في الروايات التي تستخدم الرواة المتعددين ، والذي يساعد على فهم هذه الظاهرة . ففي «الحرب» - بدلا من ذلك - يتابع الرواة في الحبكة . وبالرغم من أنهم يشيرون إلى ما سرده الرواة الآخرون لا يكررون الأحداث نفسها . ويخلق هذه الوسيلة الأدبية - نتيجة لذلك - تعدد الذاتيات التي تظهر من خلال التعدد في وجهات النظر المختلفة . ويضاف إلى ذلك ما توجهه هذه الوسيلة من تقطيع أعمق في العملية الروائية نفسها .

لكن إبداع يوسف القعيد - من حيث تعدد الرواة - يبدو حل

تعالج مسألة الكتابة ، وتروى لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية ، في حين أن الحكاية المدلحلة هي الرواية نفسها ، التي يحاول هذا المؤلف أن يكتبها والتي تتناول موضوع العائنة التي تسكن في القبور .

ومن الجدير بالذكر أن الحكايات التي تستخدم هذا الإطار معروفة جيدا في الأدب . وأشهر مثال لها هو - بطبيعة الحال - نص ألف ليلة وليلة . ونستدعي رواية يوسف القعيد إطاراً داخل إطار ، إذ تزعم شخصية من شخصيات الرواية الداخلية أنها سوف تؤولف كتاباً^(٢٣) . لكن الرواية الداخلية ليست رواية أو حكاية كاملة ، بل تمثل درجات مختلفة في عملية الكتابة ، ترتبط بالرواية الخارجية ، أو بما اعتبرناه الإطار الخارجي . فبدلاً من الحكاية نفسها يقدم النص ثلاث بدايات مختلفة للحكاية . والحكاية الخارجية تتعلق بعملية كتابة الحكاية الداخلية ، فتبدو - عندئذ - العلاقة بين الحكايتين علاقة تداخل على المستوى الروائي . ومعنى هذا أن الحكاية الداخلية ليست مستقلة - نصياً - عن الحكاية الخارجية ، وأن كلتا الحكايتين تشابك مع الحكاية الأخرى ، أي أن نص « شكاري المصري الناصح » يقدم نارة الحكاية الداخلية ، ونارة الحكاية الخارجية ، ويشهد - من ثم - السرد الروائي المستمر لكلتا الروايتين . ويساعد هذا التقديم - عندما ينضم إلى الطبيعة غير الكاملة للرواية الداخلية - على تقطيع السرد الروائي .

لكن التداخل بين الحكايتين يبلغ ذروته المعنوية في نهاية الكتاب عندما تندمج الحكايتان ، إذ يقرر المؤلف - الشخصية المركزية في الحكاية الخارجية - أن يذهب إلى منطقة القبور ليجد مكاناً للسكنى ، والسكنى في منطقة القبور هي موضوع الحكاية الداخلية على التحديد ، وهذا يعني أن الحكايتين عند ذاك قد اندمجتا .

وهذه الطريقة لتقديم نص أدبي داخل نص أدبي آخر ، دون رواية كاملة للنص الداخلي ليست جديدة ، فلدينا ظاهرة مشابهة في رواية هي منورها تشبه الرواية الجديدة المرتسية^{٢٠} ، حياة سياستيان نايت الحقيقية The Real Life of Sebastian Knight لفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov^(٢٤) .

هذه الرواية تقدم إلينا البحث الذي يجري عن « سياستيان نايت » الكاتب ، الذي يتناوله أخوه ، الراوى في انكتاب . وما أن سياستيان نايت كاتب فإننا نصادف قطعاً من كتبه ، تمثل نصوصاً داخل نصوص . وتبدو هذه القطع النصية أحياناً كأنها حلقات للحبكة ، وأحياناً كأنها إشارات إلى النصوص أو اقتباسات منها . ونحن نلاحظ في رواية يوسف القعيد وفي رواية نابوكوف العلاقة بين المؤلف وكتابات ، بالرغم من أن هذه النصوص تبقى على هامش الرواية . ويتمثل الاختلاف الأساسي بين نابوكوف ويوسف القعيد في أن أهمية نصوص

نحو آخر ، فكل رلو من روايته لا يعنى دوره الروائي فحسب ، بل يعنى تعدد الرواية كذلك . ونحن نقرأ إشارات عدة - خلال الرواية - إلى العملية الروائية نفسها ، وإلى أن كل رلو - عند تقديمه لجزءه الخاص من الحكاية - يعنى هذه العملية . يقول القعيد على سبيل المثال : « أعتقد أن العملة قد حكي لكم من قبل حكاية فصل من التدريس وإحالتى إلى المعاش . سأشكركم لأنه أعفاني من هذه المهمة الصعبة »^(٢٣) . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يصف بوصوح وعى الراوى بالعملية الروائية ، فهو أيضاً يمثل إشارة سخرية إلى عدم وجود التطابق الروائي . إن كلمات القعيد لا تمثل - من ثم - تكراراً في الأحداث . وأمثلة هذا الوعى الروائي كثيرة جداً في النص . وعلى سبيل المثال يقول القعيد : « أعتقد أن دورى في الرواية قد حان »^(٢٤) .

وكما لاحظنا سابقاً فإن هذا الوعى الروائي لدى الرواية يسمح لهم بأن يتلاعبوا بهذه العملية . ففي الفصل المخصص للقعيد نقرأ : « ما حدث بيني وبين مصرى في ذلك الصباح المجمع ليس سرا . اعرفوه بأى وسيلة كانت ، ولكنكم لن تعرفوه منى »^(٢٤) . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يقوى وعى الراوى بروايته ، فإنه يدل أيضاً على أمر مهم جداً ، ألا وهو ذاتية الراوى . فعندما يقول لنا القعيد إنه لن يقدم إلينا أية معلومات إلا يذكرنا عندئذ بأن كلا من الرواية يقدم إلينا صورة ذاتية للأحداث ، وأنه - على سبيل المثال - يختار الأحداث التي يريد أن يرويها . ويقدم النص ذاتية الراوى عندما يقول لنا المحقق إن : « قائمة جرائم العملة طويلة ، ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بـ في الرواية . وأنا واثق أن العملة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة في الفصل الخاص به ، وهو الفصل الأول »^(٢٥) . وهذا المثال يدل على أن استخدام « الرواية المتعددين » ليس مجرد وسيلة أدبية سطحية ، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات ، ومن ثم إلى الصراع في البلد .

ويمكننا أن نضيف هنا سؤالاً عن تعدد الرواية في هذا النص ، نفرض بنا الإجابة عنه إلى مسألة مهمة . وهذا السؤال هو : من يتولى الكلام في النص ؟ وعندما نجيب عن هذا السؤال نلاحظ على التوأن الشخصية المركزية في الرواية - وهى « مصرى » - لا تملك فصلاً فيها . وبما أن « مصرى » لا يتكلم فإننا لا نعرف الحكاية من وجهة نظره . وهذا يدل على أمر أساسي في الرواية ، سوف نعالجه فيما بعد .

هذه الوسائل لتقديم الرواية تؤكد عملية تقطيع الصيغة الروائية . والرواية التي نشاهد فيها التقطيع السردى بطريقة مختلفة هي « شكاري المصري الناصح » : نوم الأغنياء ، « قفى هذه الرواية بتضح اشتغالها على روايتين تتداخلان ، وإلى حد ما تتقاطعان . وهما معدين - كما لاحظنا سابقاً - رواية داخل رواية ، والعلاقة بين الروايتين أو الحكايتين هي التي تلفت نظراً هنا . فالرواية الخارجية ، التي تمثل إطار الرواية الداخلية ،

المؤلف في رواية القعيد تخلق نوعاً من تقطيع السرد لا يظهر عند نابوكوف .

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية نابوكوف تساعدنا على فهم عنصر أساسي في رواية القعيد . ويظهر هذا العنصر نتيجة أيضاً للمسائل الأدبية التي عالجنها ، ويشألف من لعت النظر إلى المؤلف وعملية الكتابة . ذلك أن نص فلاديمير نابوكوف - كنص يوسف القعيد - لا يعالج كاتباً محب ، بل يحتوي على إشارات عدة إلى أن الكتابة تتضمن اختيارات يحتمل أن تكون اعتباطية . وعلى سبيل المثال يعترض الراوي في رواية نابوكوف على بعض التصيرات التي يقدمها النقاد لحياة سياستيان^(٢٩) . وكما لاحظنا سابقاً فإن هناك ظواهر مشابهة في روايات يوسف القعيد ، فالتقطيع السردى ، والمسائل الجانبية ، تقود إلى وعى بالمؤلف والكتابة ؛ أي بعملية الإيجاد أو الخلق الأدبي .

ووفقاً لما يشير إليه روجر شاتوك (Roger Shattuck) في كتابه « سنوات الوليمة » (The Banquet Years) فإن خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعي بالعملية الإبداعية ؛ بمعنى أن العمل الفني الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها^(٣٠) . فعندما نتكلم عن الحداثة في كتاب ما - على سبيل المثال - فلننا نغير عن وعى القارئ بعملية إيجاد النص ، وإيجاد النص هو - بطبيعة الحال - تأليف ؛ أي أن قارئ النص الحديث يصبح واعياً - من خلال إشارات نصية ، أو من خلال استحداث وسائل مختلفة كالتي عالجنها - بإيجاد النص بما هو عمل مؤلف ومصنوع . وهذا الوعي متمثل بوصوح في روايات يوسف القعيد كلها . أولاً : يفقد أي تقطيع للنص إلى رؤية أن هذا النص شيء مصنوع . إن القارئ عندما يقرأ رواية تقليدية يستطيع أن يركز في الحكاية وحدها ، وأن يتجاهل النص الذي يتوسط بين الحكاية والقارئ . لكن أمام عملية تقطيع النص يقف القارئ واعياً بالنص ، ومن ثم بطبيعة الاصطناعية^(٣١) . وهذه الطريقة تؤدى روايات يوسف القعيد إلى الوعي بعملية الكتابة .

لكن القعيد لا يكفى بهذه الإشارات غير المباشرة إلى عملية لكتابة وطبيعتها الاصطناعية ؛ ففي رواية « الحرب في بر مصر » يقدم الرواة - كما قلنا سابقاً - ملاحظات عدة عن عملياتهم الروائية وتب القارئ إلى عملية التأليف . وعندما يلاحظ القارئ أنه من المحتمل أن يضمّن أحد المتكلمين معلومات أخرى ، يصبح واعياً - إذن - بأنه من المحتمل أن يضمن المؤلف هذه المعلومات .

ويظهر دور المؤلف بوصوح أكثر في رواية « يحدث في مصر الآن » حيث يدهشنا الراوي في بداية هذه الرواية إلى خلق الرواية معه^(٣٢) . وليست هناك - في الواقع - وسيلة أكثر تأثيراً من هذه لطريقة ، لتنبه وعى القارئ بعملية التأليف نفسها . وتستمر الإشارات إلى هذه الدعوة في النص ؛ بمعنى أن القارئ لا ينسى

مشمولته المفترضة في خلق الرواية مع الراوي . لكن هذه المشاركة ليس لها - بطبيعة الحال - وجود حقيقي ، بل هي تمثل خرافة نصية . وكما سرى فيما يلى ، يملك القارئ اختياراً ما في الإصرار على ما يحدث ؛ لكن هذا الاختيار ، والعمود الذي ينشئ ، يمثلان مجرد خاصية للرواية التي يصنعها المؤلف ولا يصنعها القارئ . ويصحح الراوي الصريح - نتيجة لهذه الخرافة النصية - مؤلفاً ؛ ومن ثم يلمت النظر مرة ثانية إلى العملية التأليفية (authorial) . وعلى الرغم من أن هذه المشاركة تمثل خرافة نصية ، فإنها تشير إلى موضوع اهتمامنا ، ألا وهو الوعي بعملية الإيجاد في الكتاب .

أما رواية « شكاوى المصري المصيح » : نوم الأغنياء » ، فلإنها تركز على العملية الكتابية . وموضوع الرواية الخارجية يتناول المؤلف وكتابه للرواية الداخلية . ونحن نتابع المؤلف في هذه الرواية الخارجية وهو يختار موضوعه ويحققه ، ويتقن بالنقاد ، الخ . كما تصادف أيضاً في الرواية داخل الرواية قطعاً من نص آخر . فعندما يقدم المؤلف للقارئ البدايات المحتملة لروايته ، يلتفت نظر القارئ إلى عملية إيجاد الرواية نفسها . عند ذلك يتصاعف وعياً بعملية الكتابة ؛ أولاً ، يحكى لنا النص حكاية مؤلف يؤلف رواية ؛ وثانياً ، تصادف أجراء من المصنوع أو الإنتاج نفسه . ويحتفظ هذا المصنوع بطبيعته الاصطناعية ، ليس فقط بسبب التقطيع بل لأننا نراه بالنسبة لصانعه . ويزداد هذا الوعي بالمؤلف وعملية التأليف عندما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها ؛ فنقرأ - على سبيل المثال - عن المؤلفين في العمل الأدبي : المؤلف الخارجي ، والمؤلف الداخلي^(٣٣) . إن النص لا يعلن عن وجود هذين المؤلفين فحسب بل عن أثرهما في الرواية ؛ إذ نقرأ : « لا بد أن يختلفا على أكبر وأبسط الأمور ، وأن يأخذ الاختلاف شكل الشجار والمرارة^(٣٤) . وأخيراً يحتوي نص « شكاوى المصري المصيح » على إشارات سخرية عدة من صيغ الكتابة وعملياتها ؛ فالرواية تبدأ - على سبيل المثال - بكلمات : « عندما تصبح البداية هي النهاية^(٣٥) » ولا شك في أن الموضوع المركزي في الرواية هو موضوع التأليف . وبالإضافة إلى ذلك فكل من مستويات الرواية - سواء مستوى الحكاية ، أو تقديم الرواية ، أو حتى مستوى الكلمات نفسها - يستدعى عملية الكتابة .

وتمثل رواية « شكاوى المصري المصيح » أيضاً رواية عن كتابة رواية اجتماعية ومن نتائج حكايتها المركزية تقديم الفرض الذي يقول إن الأدب إنتاج اجتماعي ، ينبع من التعامل بين المؤلف ونقاده والمجتمع بكامله . ومن ثم فإن الحداثة الفنية والشئون الاجتماعية تتجمع في هذه الأمثلة .

وهذه المسائل الأدبية التي عالجنها ترتبط مجتمعة في روايات يوسف القعيد بتنوع من العمود النصي وعيابه اليقيني بالنسبة لأحداث الرواية . وأنواع الغموض المتمثلة في روايات يوسف

شخصياً ، ولكن الرواية لا تقدم أساساً لليقين في هذا التفضيل .

وتخلق هاتان الخاصيتان النصيتان إذن - أي الحقائق المتغيرة والتغيرات الحقيقية - نوعاً من الغموض في حبكة النص ، حيث تبدو أحداث الرواية في حالة التباس . ويستطيع أن يشير هنا إلى نقطة إضافية ترتبط بهذه المسألة ذكرها آلان روب - جرييه مرات عدة ، هي أن عنوان أي كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص^(٣٦) ، فالكلمات الأولى في رواية يوسف القعيد هي يحدث في مصر الآن ؛ وأول كلمة في النص هي إذن : يحدث وتملك هذه الكلمة - من حيث هي دال - مدلولاً مغنياً بأهمية أدبية ؛ فهي تؤكد لنا - بظهورها في العنوان - أن النص سوف يعالج ما يحدث (في مصر الآن) . لكن الغموض يعود فيكتنف النص لأننا لا نعرف لماذا يحدث ، ونتيجة لذلك يظهر التوتر أحياناً بين التوقعات الناشئة عن الكلمات الأولى في النص ، وهو العنوان ، ومضمون النص نفسه . ومن ثم يحمل هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية ، خصوصاً باستخدام كلمة «يحدث» في العنوان .

والغموض مائل كذلك - وإن كان بدرجة أقل - في روايتي «الحرب في بر مصر» و «شكاري المصري العتيق» . أما في «الحرب في بر مصر» فستطيع أن نحمل هذا الغموض وفقاً لنظرية الحقائق المتغيرة . فبعد أن استشهد «مصري» ، وبعد أن تابعنا التحقيقات ، يطرح النص علينا اقتراحاً بواسطة المستول الكبير ، مؤداه أن : «ابن الحفير ذهب إلى الجيش ؛ ولأنه يدرك وضاعة أصله ، ويريد أن يتمسح في الكبار أولاد الدوات ، أمي بياناته من اليوم الأول خطأ . نسب نفسه إلى العملة»^(٣٧) . وبم أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن نجند «مصري» كان حيلة من جانب العملة لكي لا يذهب ابنه إلى العسكرية ، فإن هذا التفسير المقدم في النص يلقي شكاً على الحقيقة التي اعتدناها ، والتي فهمنا حبكة النص من خلالها . ومن ثم يعبر هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية ؛ بمعنى أن هذه الرواية - أيضاً - تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة .

رواية «الحرب في بر مصر» إذن تقدم إلينا - على عرار رواية «يحدث في مصر الآن» - حلاً بيروقراطياً قد يعد كذبة . لكن الغموض ليس تاماً في رواية «الحرب» وذلك راجع إلى أن المحقق يحيل إلى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العملة بل «مصري» .

وفي الرواية الثالثة - أي «شكاري المصري العتيق» - نلاحظ الغموض في النص ، ولكن من خلال التغيرات الحقيقية ، لا الحقائق المتغيرة . فهذا النص يقدم إلينا البدايات المختلفة للرواية الداخلية ، ولا يقدم الرواية نفسها أتبته . لكن الغموض يتمثل في مجرد وجود هذه البدايات المختلفة ، لأن من نعرف إطلاقاً بداية الرواية الحقيقية . وفي آخر الرواية يقرر

القعيد بشكل - في الحقيقة - خاصة مهمة من خصائص الرواية الجديدة الفرنسية . وقد عالج الناقد الفرنسي جان ريكاردو (Jean Ricardou) هذه المسألة في كتابه عن الرواية الجديدة «مشكلات الرواية الجديدة» (problèmes du nouveau roman) ، عندما ميز بين ما يسميه بالحقائق المتغيرة (réalités variables) والتغيرات الحقيقية (variantes réelles)^(٣٨) . أما الحقائق المتغيرة فتصف وصفاً روائياً يعبر عن حقيقة ما ، أو أحداث ما ، لا شك فيها . لكن معنى الأحداث نفسها يمكن أن يتغير في الرواية ، ومن ثم تتغير طبيعة الحقيقة . قد يكشف القارئ - على سبيل المثال - في نهاية رواية ما أن الأحداث الموصوفة خلال الرواية لا تملك المعنى المتصور أصلاً ، بل تتخذ معنى جديداً . أما التغيرات الحقيقية فتصف وصفاً روائياً يقدم تعدداً لتغيرات روائية ترتبط بجزء معين من الحبكة . وفي هذه الحال لا يكون هناك شك في معنى الأحداث بل في الأحداث نفسها ، ويستطيع هذا التمييز النظري أن يعيننا على فهم الظواهر الروائية في روايات يوسف القعيد .

ففي رواية «يحدث في مصر الآن» يثير النص شكاً في وجود الدبش وحائلته عندما يقدم إلينا تقريراً من التقريرين يقول إن الدبش لم يوجد أصلاً ، لأنه لم يملك - على سبيل المثال - بطاقة شخصية ، ولم يسجل في الدفاتر الرسمية^(٣٩) . ومعنى هذا أن النص - في هذا الموضع - يلقي ظلالاً للشك على وجود الشخصية المركزية التي تابعناها خلال الرواية كلها .

وبما أن هذه العملية في رواية «يحدث في مصر الآن» تغير معنى الأحداث التي تابعناها في الرواية فلانها - من ثم - تغير طبيعة الحقيقة الروائية التي تصورناها خلال الحكاية . وهنا نجد أنفسنا بإزاء الظاهرة التي يصفها ريكاردو في الرواية الجديدة الفرنسية بالحقائق المتغيرة .

لكننا نشاهد أيضاً في هذه الرواية القعيدية النوع الآخر من الغموض الذي يميزه الناقد الفرنسي ، أي التغيرات الحقيقية وتظهر هذه الخاصية في «يحدث في مصر الآن» من خلال تقديم التقريرين المحتملين عن وجود الدبش . إما أنه لم يوجد قط ، وإما أنه رجل خطير يملك موقفاً ضد الدولة^(٤٠) . وعندما يقدم النص هذين التقريرين مع الوثائق الرسمية والمعلومات العامة المتعلقة بها ، فإنه يقدم إلينا - حقاً - مثالاً للتغيرات الحقيقية .

لقد صرنا - إذن - أمام إمكائيتين : أولاً ، أن الدبش لم يكن له وجود ، وثانياً ، أنه يملك وجوداً . لكننا صرنا - في الحقيقة - إزاء ثلاث إمكائيات للتفسير في هذه الرواية . والتقريران يمثلان إمكائيتين منها ، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل في أن الدبش هو أصلاً - وكما قادنا النص إلى تصوره في بداية الرواية - رجل عادي يريد المعونة ، وأن التقريرين كذبتان بيروقراطيتان لا يصدقهما الموظفون أنفسهم . وقد يستطيع القارئ أن يفضل تفسيراً من التفسيرات لأسباب تخصه

الكاتب أن البداية الثالثة بوليسية أكثر من اللازم ، وأنه يريد أن يكتب بداية واقعية . وهو لكى يحقق هذا الهدف يقول لنا إنه سوف يجمع معومات عن سكان القبور ، وعندما يذهب إلى مدينة الموتى يقول له السكان إن الجامعة الأمريكية قد قامت بعمل دراسة عن حياتهم . وعندئذ نقرأ نتائج هذا البحث ، لكننا لن نسرك مصير هذا البحث بالنسبة للرواية ؛ هل يدخله الكاتب في الرواية ؟ أو هل توجد - حقا - بداية واقعية ؟ وتستمر الحيرة بالنسبة لمضمون الرواية الداخلية أثناء النص بكامله . أما البدايات المختلفة فهي تمثل تغيرات حقيقية ، وتوضح - عن حد السبيل - مفهوم «ريكاردين» الذى لا حظناه أيضا في رواية «يحدث في مصر الآن» . لكن العموض في «شكاوى المصرى الفصحى» مائل في الرواية الداخلية فحسب ، أى في الرواية المقدمة عن طريق التأليف . وبعبارة أخرى فالعموض ليس مائلا في الرواية الخارجية ، وهي حكاية المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نقول إن التغيرات الحقيقية في هذه الرواية تصير - بطريقة أخرى - عن الطبيعة الاصطناعية لعملية الكتابة .

إن هذه العموض النص ، سواء كان نتيجة للمحطات المتغيرة أو للتغيرات الحقيقية ، يمثل - بحق - خاصية من خصائص الرواية الجديدة^(٤١) .

هل أن يوسف القعيد يضيف إلى ذلك كله في النص الروائي عصر الأسماء ، حيث تصبح الأسماء في رواياته ~~أدوات~~ ^{أدوات} يهيم بها ، يشير وجودها في النص إلى مغزى عميق . وهل سبيل المثال أنه عندما يتناول النص في «يحدث في مصر الآن» موضوع الدبش وكيف أنه لم يوجد ، يستعمل الاسم نفسه برهانا على ذلك :

« هل وجد الدبش أصلا ؟ لتوفى أمام اسمه : الدبش ، وهو مشتق من دبش . والدبش مادة كانت تبنى منها بيوت الممالك . وحيث إنه من الثابت تاريخيا أن الممالك ليس لم وجود في مصر كلها من مذبحه القلعة ، وهذا معناه انقراض مادة من حياتنا ، وبالتالي انقراض الاسم . وتلك التى تدعى أنها زوجته اسمها صدفة ، وأى حياة تحمل من الصدف . الكل يشهد أنه لم يكن هناك دبش »^(٤٢) .

هكذا نحطم شخصية الدبش عن طريق اسمه ؛ إذ إن الاسم هو علامة تمثل شخصية معينة ، ونحطم الاسم بذلك على نحطيم الشخصية نفسها .

وفي رواية « شكاوى المصرى الفصحى » يستغل المؤلف عنصر الاسم بطريقة تخلق العموض النص ، لكنها تختلف عن طريقة تحطيم الشخصية من خلال اسمها . فعندما نقرأ عن أفراد العائلة التى تسكن في القبور نلتقى أولا بعباس الكبير المليونير . عند ذلك يقول لنا النص إن : « اسمه ليس عباس ، ولئن يقوله لأحد من أفراد الأسرة ... اسمه الحقيقى سره »^(٤٣) ، ويضيف

بعد ذلك : « أما الاسم الثانى فهو عبارة عن القاب يطلقها على نفسه حسب العادة . في يوم يقول عباس المليونير ، وآخر العنى ، وثالث الشبعان ، ورابع القوى ... » . وهي كلها صفات تصف عكس حاله^(٤٤) . وبدل هذان المثالان على انقلاب كامل في علاقة الأسماء وهوية الشخصية . فبالرغم من أن الشخصية تحمل اسم عباس فإن هذا يبدو اسما غير حقيقى . وبالإضافة إلى ذلك فإن عباس يطلق على نفسه للقب الذى يعجبه ، إلى درجة أنه يغير اللقب يوميا . وبما أن القارىء يتوقع أن اللقب قد يعبر عن ميزة أساسية في شخصية ما ، فإن اللعب بالألقاب واستخدامها بهذه الطريقة يدمر اللقب بما له من دلالة على طبيعة شخصية معينة . ويضاف إلى ذلك ما يقوله النص من أن هذه الصفات كلها تصف عكس حال عباس ؛ بمعنى أن هذه الألقاب لا تحطم طبيعة اللقب فحسب ، بل تسبب انعكاسا على المستوى المعنوى أيضا . ونحن نصادف أحيانا في التراث العربى المتعلق بالأسماء اللقب الذى يعبر عن عكس خاصية الشخصية الموصوفة . ويكون ذلك - على سبيل المثال - من أجل التنازل^(٤٥) . لكن بالرغم من ذلك فإن استخدام العنصر الاسمى في سياق رواية « شكاوى المصرى الفصحى » يضيف إلى الإحساس العام بالعموض

كذلك فإن في هذا الاستعمال الاسمى نوعا من السحرية ملاحظه - على سبيل المثال - حق في اسم زوجة عباس ، « أصيلة » ، « هى أيضا ليست قاهرة » . تقول إنها من قبائل البدو الرحل ، ويقول هو عنها في لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الفجر الذين لا أصل لهم^(٤٦) . وهكذا يتلاعب يوسف القعيد في هذا المثال - كما يتلاعب في الأمثلة الأخرى المذكورة سابقا - بالصفات الجوهرية للأسماء . فبدلا من أن تكون الأسماء أداة لتحديد الشخصية ووصف طبيعتها ، تصبح الأسماء المحور المركزى لعملية زلزلة اليقين . وبدلا من أن يثبت الاسم الشخصية ، يثبغ العموض حول طبيعتها ، وأحيانا حول وجودها .

وفي رواية « الحرب في بر مصر » يلتفت نظرننا العباب الاسمى ؛ ففى هذا النص يرد اسم لشخصية واحدة فقط ، هو « مصرى » ، ابن الخفير ، في حين تحمل الشخصيات الأخرى في النص ألقابا كالعمدة ، أو الصديق ، أو المحقق ، الخ .

ومن ثم يستدعى الأمر ضرورة تفهم ورود هذا الاسم في سياق الغياب الاسمى للنص .

وبالإضافة إلى ذلك ، يلتفت النص نظرننا على الدوام إلى هذا العباب الاسمى . وحق المتعهد عندما يفسر وضعه يقول : « الناس يسمونى المتعهد . لا أعرف من الذى أطلق على هذا الاسم لأول مرة . . . المهم اسمى الأول تاه ، ذاب ، ضاع »^(٤٧) . والاسم المصن ، أى « مصرى » ، هو - في

النوع من الرواية البوليسية المعلومات في أثناء التحقيق . وفي نهاية الرواية يحل المشكلة ويكتشف المجرم . وقد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدنى النظام الاجتماعي والعقلاء الذي تفسده الجريمة . لكن المحقق يحل المشكلة عندما يكتشف المجرم ، وعندئذ يعيد النظام الأصل^(٥٥) ؛ بمعنى أن صيغة الرواية البوليسية التقليدية صيغة تمثل تحقيق النظام أو إعادته .

وليس التعلق بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية التقليدية أمراً عرضياً بطبيعة الحال . وقد لاحظنا أن الرواية الجديدة تلفت نظرنا باستعلاها وسائل أدبية تقود مجتمعة إلى تقطيع السرد وإشاعة الغموض ، وما أن الرواية البوليسية التقليدية تخلق في النهاية نظاماً فإن اختصارها صيغة للرواية الجديدة يجعل مغزى خاصاً ، وذلك لأن الرواية الجديدة عند استخدامها الرواية البوليسية - تدمر النظام القائم المعتاد في هذه الرواية .

إذن الحبكة البوليسية في الرواية الجديدة تمثل تحولاً في الحبكة البوليسية المستعملة في الرواية البوليسية التقليدية ، بل هي بحق تقدم ظاهرة مختلفة ، تتمثل في تدمير صيغة الرواية البوليسية ، ومن ثم تدمير النظام . إذن فالرواية الجديدة تستدعي الحبكة البوليسية وتدمرها . ولو أننا دققنا النظر في رواية آلان روبير - جريه «بيت الملقى» على سبيل المثال للاحظنا أن النص يشير إلى الشك في الجريمة وفي طبيعة الراوي^(٥٦) . وفي رواية «المحاوالت» يشير المؤلف نفسه إلى الشك في طبيعة المحقق والجريمة ؛ إذ يصبح المحقق هو المجرم في آخر النص^(٥٧) . وهكذا تتحول الحبكة البوليسية التقليدية بوصفها رمزاً للنظام ، إلى دال على الانظام .

وحيث نواجه روايات يوسف القعيد نجد أنفسنا أمام تطور مشابه ؛ فهناك - أولاً - إشارة صريحة عنده إلى الرواية البوليسية ، في «الحرب في بر مصر» ، حيث يقول المسؤول الكبير للمحقق إن الفلاحين «لقد قرأوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»^(٥٨) . وفي رواية «شكاوى المصري المصباح» يقرر المؤلف في الرواية الخارجية أن البداية الثالثة للرواية الداخلية : «بوليسية أكثر من اللازم» . وأنه سوف يستخدم بداية واقعية . لكن هذه البداية «قد تكون عملة» ، يهرب منها قارئ الرواية البوليسية^(٥٩) . وهكذا يربط القعيد إذن رواياته بشكل صريح بتقليد الرواية البوليسية . وهذا الارتباط ليس - في الوقت نفسه - بسيطاً ؛ إذ يعلن لنا استدعاء الرواية البوليسية بشكل صريح أن الحكاية التي تتضمن الاستدعاء تختلف عن الرواية البوليسية .

ولكن من الجدير بالذكر أن الروايات القعيدية كثيراً ما تقدم جريمة . ويبقى علينا أن نفهم - بطبيعة الحال - أن الجريمة ليست بالضرورة جريمة قتل ، كالجريمة التي ألمنا مشاهدتها في

الحقيقة - ذو مغزى عميق ؛ فهو لا يمثل الشخصية المركزية في الرواية فحسب ، بل يستطيع أن يمثل المجتمع برمته .

ويشير هذا التوكيد الاسمى في رواية «الحرب في بر مصر» إلى أكثر من مجرد عزلة الشخصية المركزية ، «مصري» ؛ إذ يدل أيضاً على المشكلة المركزية في الرواية ؛ مشكلة الهوية . ما الاسم الحقيقي للشهيد ؟ إننا نلاحظ هذا بوضوح في الفصل الخاص بالصديق ؛ إذ يقرأ :

« فأنت :

- اسمك ؟

- » (٦٨)

هنا نلاحظ أن يوسف القعيد يستخدم عالم الأسماء لكي يكتف الغموض والمسائل الحاسمة التي تتحلل رواياته .

والخاصيات التي جعلناها - كتقطيع السرد والغموض النصي - لا تمثل إلا بعض المبادئ الأساسية في الرواية الجديدة . وثمة عنصر إضافي يرتبط بالرواية الجديدة ، ألا وهو تكرار عبارة «الرواية البوليسية» . وتلعب الرواية البوليسية - بحق - دوراً مهماً في تطور الرواية بشكل عام ؛ إذ نجدها في كتاب عدة روائيين في العصر الحديث ، أمثال وليام فوكنر (William Faulkner) في رواية «المتنم في الغبار» (Intruder in the Dust) ، وجورج لويس بورجيز (Jorge Luis Borges) في رواية «ست مشكلات لدون إسييرو بارودي» (Six Problems for Don Isidro Parodi) . لكن الرواية البوليسية - أو الإشارة إليها - تبدو بشكل بارز في الرواية الجديدة الفرنسية . فرواية «المحاوالت» (Les gomme) لآلان روبير - جريه^(٦٠) تمثل نوعاً من الرواية البوليسية ، كما أن رواية ميشيل بوتور «قضاء الوقت» (L'emploi du temps)^(٦١) أو رواية «بيت الملقى» (La maison du rendez-vous) لآلان روبير - جريه^(٦٢) تحتويان على إشارات إلى الرواية البوليسية ، أو على عناصر منها . يحدث هذا إلى الحد الذي نستطيع معه أن نزعم أن الرواية الجديدة الفرنسية ذات صلة خاصة بصيغة الرواية البوليسية .

لكن لماذا يستغل الروائيون المحدثون - وخصوصاً مؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية - صيغة الرواية البوليسية ؟ ولكي ندرك العلاقة بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية إدراكاً تاماً يجب علينا أن نفهم أولاً طبيعة الرواية البوليسية ، ونحول هذا النوع الأدبي على أيدي مؤلفي الرواية الجديدة الفرنسية .

وتنقسم الرواية البوليسية في العادة إلى نوعين رئيسيين : الرواية البوليسية التقليدية ، كروايات «أجاثا كريستي» ، على سبيل المثال ؛ والرواية البوليسية «المتحجرة» أو «الواقعية» (hard-boiled) ، كروايات ميكي سبيلين (Mickey Spillane) ، على سبيل المثال^(٦٣) . سوف نهما في هذه الدراسة الرواية البوليسية التقليدية ، حيث يجمع المحقق الذكي في هذا

محسب ، بل يستعملها لينتقد البيروقراطية كذلك

لكن موضوع تحقيق النظام هذا يسلك طرقاً متوالية في الكيان الفعلى تجاوز مسألة المحقق والتحقيق . فإذا كان هدف المحقق إيجاد النظام فإن هذا الهدف هو ذاته هدف كل مؤلف لرواية . ويمثل العمل الفنى الكامل - كالجريمة المحلولة تماماً - نوعاً من النظام ، ويشمل كل منها حكاية . والمحقق نفسه يبنى عملاً روئياً (narrative) مادام عمله عندما يحل الجريمة يعيد تنظيم سلسلة من الأحداث ، فيحكى لنا - من ثم - حكاية هذه الأحداث على نحو ما وقعت . والإحساس بعيب النظام ، الذى يخلقه التحقيق البيروقراطى غير الكامل ، يشابه - على هذا النحو - عيب النظام الذى يخلقه تقطيع النص . وكذلك يوازى التقطيع فى السرد الروائى على مستوى الشكل تدمير النظام الذى تخلقه التحقيقات على مستوى المضمون . لا عربة إذن فى أن نحل محاولة كتابة الحكاية على مستوى الحكمة محل التحقيق من حيث هو دال من أجل تحقيق النظام غير الكامل . وهكذا يوازى موضوع محاولة المؤلف كتابة نصه فى «شكاوى المصرى الفصحى» ، موضوع التحقيق فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن»^(١١) . والنص المقطع فى رواية «شكاوى المصرى الفصحى» مثله مثل التقارير البيروقراطية المقطعة والمتضادة فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن» . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن التوازى بين المحقق والمؤلف يمتد عندما نلاحظ أن المؤلف فى «شكاوى المصرى الفصحى» يخلق روايته من خلال تحقيق للظروف الاجتماعية الحقيقية . وبهذا يجمع يوسف القعيد بين مشكلات التحقيق والبيروقراطية ومشكلات المؤلف وعملية الخلق .

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالرواية الجديدة ، وإلى حد ما - أيضاً - بالرواية البوليسية . إن ألان روب - جريه يصف عملية استعمالها فى رواياته بالعراغ (le vide, le trou) . . . ويفسر هذا بأنه أزال فى رواية «المحسبات» (Les gommes) - على سبيل المثال - الجريمة حتى إنه يصف تحقيق هذه الجريمة بالرغم من عدم وجودها إذ إن المحقق كان يجهل ذلك ، فالجريمة العائبة أو المفقودة هى إذن الفراغ الذى تنتظم حوله الرواية كلها ، وهذا الفراغ يمثل مفهوماً مركزياً فى تنظيم الرواية بشكل عام عند روب جريه^(١٢) .

ويستطيع مفهوم العراغ بحق أن يساعدنا على فهم روايات يوسف القعيد ، ففى كل من رواياته التى حللناها فراغ ينظم الرواية ، ولعل المثال الأوضح لهذا المفهوم يتمثل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالعراغ فى هذا المثال يتشكل من الجريمة والمجرم ، الديش ، إذ إن المسألة المركزية فى الرواية هى الديش ، لكن النص يقترح أن الديش لم يوجد أصلاً ، بمعنى أن مسألة وجوده تمثل النقطة التى تنظم الرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الديش - على المستوى النصى المحض - غائب على

الروايات البوليسية التقليدية بل قد تتكون من أى سلوك يكون صلا القانون . ففى «يحدث فى مصر الآن» تآلف الجريمة من محاولة الديش أن يحصل على المعونة التى لا حق له فيها . أما فى «الحرب فى بر مصر» فتتمثل الجريمة فى تجنيد ابن الخفير ، «مصرى» ، وتسجيله فى العسكرية بدلاً من ابن العمدة ، وبالرغم من أنه ليست هناك جرائم قتل ، تظل هناك فى الواقع جرائم تستدعى التحقيق فيها . والحقيقة أن الجريمة ليست هى مركز الرواية البوليسية الحقيقية بل التحقيق نفسه . ويلعب التحقيق فى روايتى يوسف القعيد أيضاً دوراً حاسماً ، إلا أن هذا الدور ليس له - روئياً - الأهمية نفسها التى تكون له فى الرواية البوليسية التقليدية .

وبالإضافة إلى ذلك ، ليس لدينا فى روايات يوسف القعيد الشخصية التقليدية للمحقق ، التى نجدها فى الرواية البوليسية ، بل يقدم لنا النص الفعلى شخصية للمحقق البيروقراطى . وتختلف هذه الشخصية - لهذا السبب - عن شخصية المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ، فشخصية المحقق فى الرواية البوليسية العصرية تقاوم البيروقراطية ، إذ يحل المشكلة - فى العادة - دون مساعدة البوليس^(١٣) . وبما أن الرواية الجديدة الغربية تستخدم المحقق الغربى لأنها تختلف بهذا أيضاً عن الرواية القعيدية التى تستخدم المحقق البيروقراطى .

إن العلاقة بين الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ، والرواية الجديدة الفرنسية ، والرواية القعيدية ، علاقة معقدة وثلاثية . أولاً يستغل القعيد الحكمة البوليسية - كاستغلال الرواية الجديدة الفرنسية للحكمة نفسها - بوصفها خالقة النظام ، ويحولها إلى خالقة اللانظام ، إذ لا يخلق التحقيق فى «يحدث فى مصر الآن» ، وفى «الحرب فى بر مصر» ، العلم أو المعرفة والنظام ، وتنتهى الروايتان - بدلاً من ذلك - بلا نظام ، بالغموض . فالتأنيج التى تصل إليها الرواية القعيدية تشابه نتائج الرواية الجديدة ، وذلك من حيث إن الروايتين تقدمان وضعاً لانظامياً .

ولكننا سبق أن لاحظنا أن كلا من المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب والمحقق فى الرواية الجديدة الفرنسية يتحد موقفاً ضد البيروقراطية فى حين يمثل المحقق عند يوسف القعيد شخصية بيروقراطية فى حد ذاته . وهكذا يتشابه الموقف من البيروقراطية فى الرواية البوليسية التقليدية وروايات يوسف القعيد ، لكن المحققين الناجحين فى الرواية البوليسية التقليدية يقومون بعملهم ضد البيروقراطية ، فى حين يتحقق المحققون البيروقراطيون عند يوسف القعيد ، ومن ثم فإن البيروقراطية فى روايات يوسف القعيد تخلق اللانظام . وبهذا يجاوز يوسف القعيد عند استعماله للحكمة البوليسية ، مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية ، فلا يستخدم الحكمة البوليسية لخلق اللانظام

ظلم ، فيشير ، ليشتكو من هذه القصص ، دهشة القاضي بفصاحته . عند ذاك يطلب الحاكم إلى الفرعون ألا يحكم بالعدل مباشرة ؛ إذ كان القاضي يريد أن يستخرج مزيداً من فصاحة الفلاح . لكنه يتولى رعاية عائلة الفلاح دون معرفته . ويظل الفلاح يشكو وتزداد فصاحته جمالا . وفي نهاية الحكاية يرجع الفلاح إلى عائلته وقد أنصه الفرعون .

وهذه الحكاية معروفة جيدا لدى الكتاب المعاصرين في مصر . وقد أنجبت نسخا معدلة في العصر الحديث^(٦٤) . ومن الواضح أن هذه الحكاية تعالج مسألتى العدل والخلق الفني اللتين تمثلان الموضوعين المركزيين في «شكاوى المصري الفصيح» . إن التأثير بالحكاية الفرعونية ماثل حل نحو صريح عند يوسف القعيد ؛ وهو يشير إلى ذلك - كما لاحظنا سابقا - في عنوان الكتاب باستخدامه كلمتي «المصري الفصيح» بدلا من «الفلاح الفصيح» . وبالإضافة إلى ذلك فإن فصاحة الفلاح الفصيح في الحكاية الفرعونية تنبع من «الشكاوى» المرفوعة إلى المحكمة . ونصبح مسألة الشكاوى نقطة واضحة في المشابهة بين الحكاية الفرعونية والرواية القعيدية ؛ إذ يستخدم عنوان رواية يوسف القعيد كلمة «شكاوى» ؛ بمعنى أن رواية يوسف القعيد تتقدم من خلال رؤية جمعية تستدعي الفلاح الفصيح ، ومن ثم تربط حبكة الرواية القعيدية به .

هكذا - إذن - يؤدي الفلاح الفصيح دورا موازيا للمصري الفصيح ؛ ومن ثم نستطيع أن نفهم المصري الفصيح من خلال الفلاح الفصيح ؛ فالمصري الفصيح يقدم فصاحته كذات لكن حل شكل رواية . إنه يقف في مقابل النقد والجمهور ، في حين يقابل الفلاح الفصيح البيروقراطية الفصائية . لكن هذه البيروقراطية تمثل في الوقت نفسه نقاد الفلاح الفصيح وجمهوره . ويقود هذا بدوره إلى مثل علاقة توازن بين البيروقراطية من جهة ، والنقاد والجمهور من جهة أخرى ، فيعيد هذا التوازن موضوع البيروقراطية في الرواية .

وتحتوي حكاية الفلاح الفصيح على ثلاثة عناصر : المؤلف والجريمة والبيروقراطية الفصائية . وهذه العناصر - كما لاحظنا في تحليلنا - عناصر مركزية في روايات يوسف القعيد ؛ إذ تجمع بين عملية الكتابة والمحقق والجريمة والعدالة . حتى رواية «شكاوى المصري الفصيح» ، التي لا تتضمن إشارة صريحة إلى البيروقراطية والجريمة ، تحتوي على إشارة ضمنية إلى هاتين الظاهرتين ؛ وذلك من خلال استدعائها الفلاح الفصيح .

وهناك مسألة أخرى مهمة في كل روايات يوسف القعيد لم نعالجها بعد ، ألا وهي مسألة الظروف الاجتماعية والعدالة الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى ، تستطيع أن نقول إنه بالرغم من أن وضع المؤلف يمثل أمرا مركزيا في الروايات فإنه يظهر إلى جولره أمر آخر ذو أهمية عميقة ، وهو الوضع الاجتماعي .

وجه التقريب . أي أننا نتابع رواية عن شخصية ضئيلة الوجود في النص . وكما أشرنا من قبل ، يشير النص الشك حتى في وجود هذه الشخصية . والفراغ هنا يمثل في غياب المعرفة المطلوبة عن المجرم والجريمة .

أما في رواية «الحرب في بر مصر» فالفراغ موجود في شخصية «مصري» . ويستطيع أن تمثل ذلك في الحكاية وفي السرد الروائي ؛ فقد لاحظنا أن «مصري» لا يملك دورا روائيا ؛ وذلك بالرغم من أنه - في الحقيقة - الشخصية المركزية في الرواية . وبذلك يمثل غياب راويها فراغه حل المستوى الروائي . وبما أن العملية الروائية مع تعدد الرواة ، تمثل طريقة في تقديم الرواية ، فإن غياب الروائي يشير إلى أن دوره شبه الفراغ في الرواية . وقد أشرنا في أثناء تحليلنا إلى أن «مصري» يمثل الشخصية الواحدة التي تملك اسما في هذه الرواية . لكن وجوده الاسمي وسط الغياب الاسمي المسald يدل على مرتبة بوصفه نقطة الفراغ . ومصري هو الفراغ - بطبيعة الحال - حل مستوى الحكاية ، لأنه يحتضن عندما يجعل النص ابن العمدة هو الشهيد .

وتشابه - نتيجة ذلك - نقطتنا الفراغ في «محدث في مصر» الأدب وفي «الحرب في بر مصر» ؛ وذلك لكونها تدور حول هوية الشخصيات .

ويظهر الفراغ في رواية «شكاوى المصري الفصيح» حل نحو مختلف ؛ إذ ليس لدينا جريمة أو تحقيق . فإين إذن الفراغ المنظم في النص ؟ يتكون الفراغ في «شكاوى المصري الفصيح» من الحكاية الداخلية التي لا تظهر أبدا على الشكل المتوقع ؛ إذ إن النص لا يقدم إلينا حكاية كاملة ، بل مجرد بدايات . أما الحكاية - في حد ذاتها - فغائبة . لكن الرواية في مجملها تدور حول هذه الحكاية الغائبة ، التي تمثل - من ثم - الفراغ في النص .

وثمة نقطة إضافية نستخرجها من المقارنة بين الرواية القعيدية - خصوصا «شكاوى المصري الفصيح» - والرواية الجديدة - خصوصا رواية «المحاولات» لآلان روب - جريه . وتتعلق هذه النقطة باستخدام التراث الأدبي والحضاري . كما هو واضح من رواية روب - جريه ، وكما أشرنا إليه النقاد . فمؤلف يستعمل في هذه الرواية أسطورة أوديب من التراث اليوناني ، لكنه يغيرها ويقدمها في الرواية على شكل حديث . وكما يوضح الناقد بروس موريسيت (Bruce Morrisette) ، فإن عناصر عدة في هذه الرواية تدل على أنها تمحو للأسطورة اليونانية^(٦٥) .

أما رواية «شكاوى المصري الفصيح» : نوم الأغنياء ليوسف القعيد فعنوان الرواية نفسه يستدعي حكاية الفلاح الفصيح من التراث الفرعوني . والحكاية الفرعونية تحكي لنا مغامرة فلاح راح ضحية سرقة . وإنه ليذهب إلى المحكمة شاكيا ما حل به من

ويبدو هذا بوصف في رواية «شكاوى المصري القصص» ، التي تكشف عن المؤلف الذي يحاول أن يقدم مسألة اجتماعية من خلال معالجة سكان القصور . لكن روايتي «الحرب في مصر» ويحدث في مصر الآن» تمكنا أيضا الوضعين ، أي وضع التأليف والوضع الاجتماعي ؛ فنلاحظ في «الحرب» الوضع الاجتماعي من خلال الصراع بين العملة والخير . ويتطور هذا الصراع في الرواية حتى ينتهي بالتحقيق الذي لا يحل المشكلة الاجتماعية ، مدام الخير لم يزل حقوقه من استشهاده ابنه ، بل إن الوضع الاجتماعي في نهاية الكتاب يرجع إلى الحال الذي بدأ به الكتاب ، ألا وهو تفوق العملة الاجتماعية ، بالرغم من أنه المستول من محمد ابن الخير . ويظهر وضع التأليف أيضا في هذه الرواية من خلال التنبهات المستمرة إلى العملية الروائية .

وفي رواية «يحدث في مصر الآن» تواجهنا مشكلة التأليف أولا ، إذ بدعونا المؤلف إلى تأليف النص معه . وتظهر هذه العملية في أثناء الكتاب بصورة مستمرة . أما الوضع الاجتماعي فيتكون أيضا من نوع من الصراع ، إذ نشاهد الصراع في هذه الرواية بين الملاح والنظام البيروقراطي .

لكننا عندما نطرق موضوع البيروقراطية في رواية «الحرب» في مصر نلاحظ نقطة إضافية سوف تساعدنا على فهم تصوير هذا الموضوع ، لا في هذه الرواية محسب ، بل في رواية «يحدث في مصر الآن» . فالبيروقراطية في كلتا الروايتين تقدم إلينا صورا غير حقيقية للواقع ؛ بمعنى أن هناك اختلافا بين الصورة الواقعية والصورة البيروقراطية . ففي «الحرب» - على سبيل المثال - يصبح ابن الخير ابن العملة في النظام العسكري ، بالرغم من أنه يظل في الواقع هو «مصري» . وعند استشهاده يظهر الصراع بين الحالين . أما في «يحدث في مصر الآن» فنلاحظ ظاهرة مشابهة ؛ إذ يحصل الدبش على المعونة التي لا حق له فيها ، وذلك لأن زوجته لم تكن حاملا . ومعنى هذا أننا يزاء صراع بين التسجيل البيروقراطي والحياة الاجتماعية الحقيقية . ويرداد هذا التفاوت نتيجة للتحقيقات البيروقراطية وتقاريرها ؛ لأننا نتصور أن هذه التقارير مضادة لما حدث . وبعبارة أخرى فإن البيروقراطية تقدم إلينا صورة غير صحيحة للواقع الاجتماعي .

وعندما ننظر إلى البيروقراطية في هاتين الروايتين ، نلاحظها - إلى درجة كبيرة - بوصفها مؤسسة تسجل وتحاول أن

تمثل الواقع الاجتماعي عن طريق الكتلة وهذا هو - طبيعة الحال - ما يفعله المؤلف . ودد فليدا ظاهرة أخرى متوالية بين كاتب الروايات في «شكاوى المصري القصص» ، والكتاب البيروقراطيين في «يحدث في مصر الآن» و«الحرب في مصر» .

إن التحليل السابق يؤدي إلى رؤية الرواية الاجتماعية في ضوء جديد . فغياب النظام وتقطيعه ماثلان في تقديم النص وفي حيكته . وتبقى مسألة التصوير الاجتماعي غامضة ، فنقل أو نقص - هل هذا النحو - من توهم المؤلف بأنه يصور المجتمع تصويرا كاملا . ويؤدي هذا التصوير الأدبي للواقع الاجتماعي إلى توازن بين المؤلف والنص من جهة ، والبيروقراطية والمجتمع من جهة أخرى . لم يتمكن المؤلف - من حيث هو مؤلف - من إيجاد النظام النصي ، كما لم يتمكن البيروقراطية من إيجاد النظام الاجتماعي . ومعنى هذا أن النظام النصي يعكس النظام الاجتماعي . فبدلا من أن يصرف التقطيع النصي والغموض الانتباه عن الرسالة الاجتماعية ، إذا بها - في الحقيقة - يهبران عن جزء مهم جدا من هذه الرسالة .

وتقودنا المسألة الاجتماعية في روايات يوسف القعيد إلى نقطة مهمة تتعلق بالمقارنة بين الرواية القعيدية والرواية الجديدة . ففي الرواية الجديدة الفرنسية يثير تحطيم الشكل الروائي شكافسفي بالنسبة للعالم ؛ بمعنى أن تكون يزاء علاقة ذات جزئين ؛ في حين تبدو الرواية القعيدية أكثر تعقيدا ؛ إذ تتألف العلاقة فيها من ثلاثة أجزاء : يقدم النص القعيدى تقطيع المعرفة عن العالم ، لكنه يصور لنا أيضا تحطيم العلاقة بين البيروقراطية والمجتمع ، إذ تتكون البيروقراطية من تسجيل المجتمع والسيطرة عليه .

لكن الاختلاف بين الرواية الجديدة والرواية القعيدية الذي أشرنا إليه يمر - في الحقيقة - من اختلاف أكثر جوهرية . ذلك أن روايات يوسف القعيد الثلاث روايات اجتماعية . ومؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية كثيرا ما يصفون وسائلهم بأنها وسائل ضد البورجوازية وناقلة للمجتمع^(١٥) . خير أن وسائلهم لا تنشد المجتمع ، ولكنها تثير الشك في الأشكال والمفاهيم التقليدية . ويختلف يوسف القعيد عنهم ؛ وذلك بأنه يجمع بين الوسائل المركزية في الرواية الجديدة الفرنسية ورؤية اجتماعية قوية . ويمثل هذا الاختلاف التمايز الأساسي بين يوسف القعيد والمؤلفين الأوروبيين ، كما يعكس هذا روعة إبداع يوسف القعيد .

الهوامش

(١) محمد وهبة ، «معجم مصطلحات الأدب» (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص ٣٥٣ . وللرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال

Alan Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Les Éditions de Minuit, 1963); Jean Ricardou, Problèmes du nouveau

ohn G. Caweltz, *Adventure, Mystery, and Romance* (Chicago: The University of Chicago Press, 1976). وما يليها
Michael Holquist, "Whodunnit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction," *New Literary History*, 3 (1971), 156-170.

(١٠) يوسف القعيد، «شكاري المصري الصحيح: نوم الأغنياء» (القاهرة: دار للوقت العربي، ١٩٨١).

(١١) يوسف القعيد، «الحرب في بر مصر» (بيروت: دار ابن رشد للطباعة، ١٩٧٨).

(١٢) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن» (القاهرة: دار أسامة للطبع والنشر، ١٩٧٧).

(١٣) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١٠.

(١٤) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٢٠.

(١٥) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١٥٠.

(١٦) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١٥٢.

(١٧) يوسف القعيد، «شكاري»، ص ١٨٠.

(١٨) يوسف القعيد، «شكاري»، ص ٢٢٢.

(١٩) أنظر نجيب محفوظ، «ميرامار» (بيروت: دار الفلم، ١٩٧١).

(٢٠) شريف حنانه، «الشبكة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢).

(٢١) ويثاق الاستثناء الرئيس من أن الراوي الأول يظهر مرة ثانية كراوي الأخرى في نهاية الرواية.

(٢٢) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٣٣.

(٢٣) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٥٣.

(٢٤) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٧٧.

(٢٥) يوسف القعيد، «الحرب»، ص ١١١.

(٢٦) تصادف كلمتي «نوم الأغنياء» أيضاً في «الحرب في بر مصر».

أنظر يوسف القعيد، «الحرب»، ص ٧٤.

(٢٧) يوسف القعيد، «شكاري»، ص ١٥٨ وما يليها.

(٢٨) Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (New York: New Directions, 1941).

(٢٩) نفسه. «عمل سبيل المثال»، ص ٦١ وما يليها، ص ١١٦ وما يليها.

(٣٠) Roger Shattuck, *The Banquet Years* (New York: Vintage, 1968). ص ٣٢٦ وما يليها.

(٣١) تارن قنوي ماضي - دوجلاس، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» مرجع سابق.

(٣٢) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ٩.

(٣٣) يوسف القعيد، «شكاري»، ص ٢٣. هذا التمييز بين المؤلف الخارجي والمؤلف الداخلي، أنظر:

Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage* (Paris: Editions du Seuil, 1972), ٤١٢-٤١٣.

(٣٤) يوسف القعيد، «شكاري»، ص ٢٤.

(٣٥) يوسف القعيد، «شكاري»، ص ٥.

(٣٦) أنظر Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* ص ٢٣-٢٤.

(٣٧) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١١ وما يليها.

(٣٨) يوسف القعيد، «يحدث في مصر الآن»، ص ١١٠-١١٩.

(٣٩) Colloque de Cerisy Robbe-Grillet, *Analyse, Theorie* (Paris: ٢٠١).

roman (Paris: Editions du Seuil, 1967); Bruce Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet* (Paris: Les Editions de Minuit, 1963).

بالرغم من أن آلان روب - جرييه يصف طريقة جديدة لرؤية الأشياء (objets) بوصفها ميزة أساسية لواقعه الجديدة، فإن هذه الظاهرة ليست - في الحقيقة - مألوفة في الرواية الجديدة بشكل عام. انظر:

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ص ٧-٢٣.

(٢) نستطيع أن نفهم معنى الحداثة (modernism) بطريقتين: يتعلق المعنى الأول بالخصائص الفنية الخاصة بالثلاث الأول من القرن العشرين. وعندئذ تعرف التطورات الجديدة التي تشكلت بعد هذه السوات بما بعد الحداثة (postmodernism). أما المعنى الثاني فيشير إلى الحضارة الفنية فحسب، الخاصة بالثلاث الأول من القرن العشرين، بل إلى تتابع أو استمرار هذه الحضارة وتطورها حتى وقتنا الراهن. وسوف نستخدم المعنى الثاني في هذه الدراسة. انظر:

Karl Bockson and Arthur Ganz, *Literary Terms. A Dictionary* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975).

ص ١٤٩-١٥١.

(٣) أنظر، من سبيل المثال، العدد الخاص من الرواية، «فصوله» ٢: ١٩٨٢) ودراسة عن محمد مستجاب: «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ وتدمير طفرس الحياة واللغة»، مجلة «إبداع» ١، يونيو - يوليو (١٩٨٣)، ص ٨٦-٩٢.

وانظر أيضاً:

Ceta K. Drax, "In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers," *Journal of Arabic Literature*,

XII (1981), ص ١٣٧-١٥٩.

Issa Boulton, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," *International Journal of Middle East Studies*, 15 (1983),

ص ١١١-١١٩.

(٤) أنظر - «عمل سبيل المثال» - روايتي جمال الميطاني، «الزيتي يركب» (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٠) و«خطط الميطاني» (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨١). ويستخدم جمال الميطاني هذا القصص أو هذه الحقائق النصية حتى في بعض القصص القصيرة. أنظر - «عمل سبيل المثال» - «هداية أهل الموري لبعض ما جرى في القشرة» في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، دون تاريخ)، ص ٨٣-٩٨.

(٥) من هذه الظواهر النصية، أنظر - «عمل سبيل المثال» - جمال الميطاني، «الزيتي يركب».

(٦) مجيد طويها، «ريم تصبغ شعرها» (القاهرة: مكتبة غرب، ١٩٨٣). لدراسة عن هذه الرواية وروايات أخرى لنفس المؤلف، أنظر عبد القادر القط، «الشخصية المحورية في روايات مجيد طويها»، «إبداع» ١، مايو (١٩٨٣)، ص ١٢-١٦.

(٧) صبح الله إبراهيم، «المنجى» (القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢).

(٨) محمد مستجاب، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» (القاهرة: مكتبة النيل، ١٩٨٢). وانظر أيضاً دراستنا هذه الرواية في «إبداع» ١، يونيو - يوليو (١٩٨٣)، ص ٨٦-٩٢.

(٩) لعلنا الرواية المدلوسة بالرواية الجديدة، أنظر - «عمل سبيل المثال» -

The Johns Hopkins University Press, 1979).

- خصوصاً الفصل عن أجاث كريستي ، ص ٣٩ - ٥٢
- (٥٦) Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*
- (٥٧) Alain Robbe-Grillet, *Les goumes*
- (٥٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ .
- (٥٩) يوسف القعيد ، « شكاري » ، ص ٨٠ : ٨١
- (٦٠) إن وضع المحقق في الأدب العربي الكلاسيكي مختلف . انظر :
Fedwa Malti-Douglas, "The Detective Figure in Medieval Arabic Literature", Public Lecture, Princeton University, February 2, 1984.
- (٦١) نستطيع أن نلاحظ صراع الكاتب مع الخلق في رواية «أبام الجفاف» أيضاً . يوسف القعيد ، «أبام الجفاف» (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٧٤).
- (٦٢) انظر المناقشة حول هذا الموضوع وموضوع المقال الذي يقدم التحليل في :
Pierre Fedida, "Le narrateur et sa mise a mort par le récit," in *Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol. II*, ص ١٨٧ - ٢٢٢ .
- (٦٣) انظر - على سبيل المثال :
David Grossvogel, *Mystery and Its Fictions*, ص ١٦٥ - ١٧٩ .
- Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, ص ٣٧ - ٧٥
- وموضوع المقارنة بين النماذج اليونانية والرواية البوليسية التقليدية ليس موضوعاً جديداً ؛ إذ عالجته و. هـ. أودن (W. H. Auden) في ١٩٤٨ . انظر :
- W. H. Auden, "Le presbytere coupable," in *Un Eisenzweig. Autopsies du roman policier* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1983), ص ١١٣ وما يليها
- (٦٤) انظر ، على سبيل المثال ، مسرحية فتحي سعيد البارحة . فتحي سعيد ، « العلاج الفصيح » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢)
- (٦٥) انظر دراسة جان ريكاردو والمناقشة التي تلي هذه الدراسة :
Jean Ricardou, "Terrorisme, Théorie," in *Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol. I*, ص ١٠ - ٣٣ ومن ٣٤ - ٦٣ .

Union Generale d'Éditions, 1967), Vol. I, p. 165

- (٤٠) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ - ١٥١
- (٤١) انظر في هذه المسئلة - على سبيل المثال - التحليل الذي يقدمه بروس موريسيت (Bruce Morrissette) لروايتي آلان روب - جرييه ، « بيت اللتقي » (*La Maison de rendez-vous*) و« مشروع لثورة في نيويورك » (*Projet pour une revolution a New York*) (الفصل الثامن والفصل التاسع
Buce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet* ، انظر :
Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (Paris: Les Editions de Minuit, 1965); *projet pour une revolution a New York* (Paris: Les Editions de Minuit, 1970).
- (٤٢) يوسف القعيد ، « يحدث في مصر الآن » ، ص ١١٣
- (٤٣) يوسف القعيد ، « شكاري » ، ص ٩١ .
- (٤٤) يوسف القعيد ، « شكاري » ، ص ٩٤
- (٤٥) انظر دراستنا عن البلاغة الاسمية :
Fedwa Malti-Douglas, "Pour une rhetorique onomastique: Les noms des aveugles chez as-Safadi," - *Cahiers d'Onomastique Arabe* 1 (1979), ٧ - ١٩ .
- (٤٦) يوسف القعيد ، « شكاري » ، ص ٩٥ - ٩٦ .
- (٤٧) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٣٦ .
- (٤٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٨٤ .
- (٤٩) William Faulkner, *Intruder in the Dust* (New York: Vintage Books, 1948)
- (٥٠) Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy-Casares, *Six Problems for Don Isidro Parodi*, trans. Norman Thomas Di Giovanni (New York: E. P. Dutton, 1981)
- (٥١) Alain Robbe-Grillet, *Les goumes* (Paris: Les Editions de Minuit, 1973)
- (٥٢) Michel Butor, *L'emploi du temps* (Paris: Les Editions de Minuit, 1957)
- (٥٣) Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*.
- (٥٤) لهذا التمييز ، انظر دراسة جان كارلتي :
John Carletti, *Adventure, Mystery, and Romance*, ص ١٣٩
- ص ٨٠ - ١٣٨ . وانظر أيضاً :
- (٥٥) انظر على سبيل مثال ص ٨٠ - ١٣٨ . Ibid.
- David Grossvogel, *Mystery and Its Fictions* (Baltimore

ندوة العدد

أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر

● نرحب بكم في هذا اللقاء ، صبروا على الفسفرة ومهرجتها الأولى للإبداع العربي ، الذي جعل أول غايته تنمية التواصل بين مخطى الأمة العربية ومبدعيها ، وتجديد لقاءاتهم ، من أجل بحث أمور الفكر والإبداع في ثقافتنا العربية المعاصرة ، وتدارس إشكالاتها ، من خلال الحوار البناء فيما بينهم ؛ إذ هم أبناء هذه الأمة ، الحريصون عليها وحمل وحدتها ونهضتها

ولرجو أن يدور حولنا في هذا اللقاء حول أزمة الإبداع في الفكر العربي ؛ مظاهرها والعوامل المؤثرة فيها ، والأفكار التي ترونها مهيئة للخروج من هذه الأزمة وتحولها ؛ فهل يتوصل الدكتور كمال أبو ديب بهذه الحلول في هذا الموضوع ؟

كمال أبو ديب :

في تصوري أن الموضوع المطروح موضوع يستحق كثيرا من التفكير منا جميعاً ، ومن سوانا من أبناء الثقافة العربية المعاصرة . وإنه من الواضح أن هناك ما اعتدنا على أن نسميه أزمة في الوجود العربي بأكمله . وجزء من هذه الأزمة يتجلى في أزمة الإبداع ، كما هو صرح الندوة . وإنني أرى أنه في حساب التحليل العنسي المنهجي الدقيق لمكونات هذه الأزمة وعناصرها ، سيظل الحديث قاصراً عن أن يساعد ، بطريقة أو بأخرى ، على محاولة تخطي ما أسميه الآن أزمة ويلدلي أننا يمكن أن نتطرق من هذه النقطة إذا شئتم ؛ ما تحديات هذه الأزمة التي نتحدث عنها في الوجود العربي وفي الإبداع العربي ؟ إذ يبدو لي أننا إذا بدأنا بطرح السؤال : هل هناك أزمة ؟ سيكون الأمر نوعاً من البدئية التي تناقض ؛ ولذلك فإنني أفترض - منذ البداية - أن هناك أزمة فعلية على كل صعيد . وأرجو أن نستطيع بلورة مظاهر هذه الأزمة ، أو تجلياتها في مختلف المجالات .

أنور عبد الملك :

مع تقليدي التام لكلام الدكتور كمال ، ومع أنه من المنكر الحديث عن أزمة ما ، إلا أنني لا أرى أن نبدأ بالتسليم بوجود أزمة ؛ أزمة شاملة ؛ فهذا طرح فيه شيء من الحصر والقتل . وأن من الذين لا يؤمنون على الإطلاق بأن هناك في حياتنا العربية أزمة . نعم ، هناك مثلاً دقة بالصلاح ، وإشكالات ؛ أما الأزمة فهي مفهوم لا وجود له في الواقع ، وإلا فإننا نتحرك باستمرار على أرضية مفروضة علينا من قوى خارجية ، توحى إلينا بأننا نعيش أزمة ؛ وهذا أمر لا أستطيع أن أملكه لو أن أقبلة . ورأيت أنه ليست هناك أزمة ، وإنما هناك انكسار وانتهزام قوى ؛ انتهازام حري وسياست وثقاف ، تتجلى فيه إشكالات وصليبات في ميادين مختلفة ، ولكن ليست هناك أزمة . ولا مانع أن

اشترك فيها :

- | | |
|---------------------|---------------|
| - أنور عبد الملك | مصر |
| - السيد يس | مصر |
| - عبد المنعم تليمة | مصر |
| - كمال أبو ديب | سوريا |
| - محمد عابد الجابري | المغرب |
| - مصطفى صفوان | مصر |
| - إدارها | احتدال عثمان |
| - أهدا | محمد صديق غيث |

يكون عنوان الندوة كما هو ، ولكن بشرط أن تُترك حرية التناول
لنقصية من زواياها واحتمالاتها المختلفة - مطلقة دون أي قيد .

كمال أبو ديب :

ليكن السؤال عن وجود الأزمة أو عدم وجودها هو البداية ،
وليتمتع الدكتور عبد الملك بأكمال وجهة نظره في هذا

أنور عبد الملك :

إننا نتابع هذا الأمر منذ وقت طويل . والمسألة في حقيقتها تتعلق
بطبيعة المرحلة التي تعيشها الأمة العربية اليوم بأبعادها المعقدة
والإبداعية . إن الجذر المحيط بطرح مسألة الأزمة هو كما يلي : أن هناك
أزمة تتصل بهدف كان مطروحا ومرغوبا ، ولكننا لم نصل إليه ، ومن
ثم فنحن في أزمة . هذا الهدف الذي لم نصل إليه هو «اللاحق» بسط
الحضارة المتقدم في العرب ، بنظائره هوميا ، وبالغرب الأوربي
والأمريكي خصوصا ، من حيث هو العرب التقليدي الذي مارسناه
ومارسنا استعماريا . فإذا كان هذا هو الطرح ، أي «اللاحق» به ،
تكون القضية إذن هي نقل التجربة العربية برمتها ، أي نقل المشروع
نظري وإنشائيته ، وماذا لن نستطيع نقله أو اللاحق به . بعد هذه
دامت خمسة قرون ، وبعد التشكل الثابت للهبة الغربية على أساس
فائض القيمة التاريخي بضرب الشرق «بالسلاح» - كعلم الأمر كذلك
فحس . إذن في أزمة ، ومقصي علينا بالأزمة إلى الأبد . هذا هو الجوهر
المحيط بطرح المسألة

ولملاحظة المهمة أن مفهوم الأزمة لم يظهر في الفكر العربي إلا منذ
عهد قريب جدا ، بعد الحرب العالمية التي وقعت في الفترة ما بين عامي
١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، حيث بدأت كلمة أزمة في الظهور بوصفها مفهوما
مركزيا ، مواكبة لظهور فكرة أخرى هي فكرة التحديث
modernization ، وفي هذه الأونة أيضا ظهر كتاب العاصي في
الفقد الذاتي ، الذي يور بين الأصالة والمعاصرة . أما قبل ذلك فلم
نكن نسمع كلمة أزمة ، وإنما كنا نسمع كلمات مثل : انحلال
ونهضة ، احتلال وتحرر ، استبداد وديمقراطية ... إلخ ، كانت هذه
هي المفاهيم السائدة في الأربعينيات ...

محمد هادي الخابري

اسمحوا لي أن أقول إن هذا قد لا يصدق على جميع البلاد العربية ،
ففي المغرب استعملت كلمة أزمة الثقافة أو أزمة العكر سنة ١٩٤١ في
أثناء الاحتلال ، ثم طرحت بشكل أكثر حدة عام ١٩٥٦ . فأعتقد -
إذن - أنه وإن تكن مصر بالفعل مركز العالم العربي ثقافيا وحضاريا
بصفة عامة ، إلا أنه هناك خصوصيات متنوعة في العالم العربي . هذا
ما أردت قوله في هذه النقطة . وانتقل الآن إلى قضية الندوة .

إنني أقترح الإطار التالي لمناقشة القضية المطروحة علينا . موضوعنا
هو «أزمة الإبداع في الفكر العربي للمعاصرة» . وهو مكون من خمسة
عناصر : فإذا استطعنا أن نحدد مفاهيم هذه العناصر أمكننا أن نحدد
المقصود بهذه العبارة ، وأن نتيقن ما إذا كانت هناك أزمة أم لا . وسأبدأ

بتحليل المعاصر الأخير ، ثم أعود لندى قبه ، وهكذا من السهل إلى
الصعب ، حتى نصل إلى تعريف الأزمة

عندما نسكت عن كلمتي الفكر العربي ، ونفترض مؤقتا أننا نعرف
ماذا تعني بها ، ونبدأ «بالمعاصرة» ، فعادنا مقصد بوصف الفكر العربي
بأنه معاصر ؟ هل هو معاصر لأنه يشارك الفكر العالمي المعاصر في
اهتماماته وفي أسلوب التفكير ، وبوأكبه منهجيا ومستوى علميا ؟ أم
أنه معاصر - محسوب - لأن رجاله يعيشون في هذا القرن ؟

إنني أعتقد أن الفكر العربي الآن يعتقد بإمكان أن يطلق عليه
التزامن الثقافي . فنحن الآن - في عام ١٩٨٤ - يمكن أن نقرأ كتابا
ألف بالعربية في هذا العام لوفي العالم السابق عليه ، يتحدث بعقلية
القرون الوسطى ويمنهجها ومفاهيمها ، وي طرح مضامين تجاوزها
التاريخ . ويمكننا - في الوقت نفسه - أن نقرأ كتابا آخر ألف في الفترة
نفسها ، يختلف اختلافا تاما عن الكتاب الأول ، وكأنما ألف في أوروبا
لوفي أي منطقة من مناطق العالم المتقدم . فهناك إذن عدم تزامن
ثقافي ، ولذلك أرى أن وصف الفكر العربي بأنه معاصر ، إنما هو
وصف مجازي ، أي أنه مفيد لرجال موجودين في عصر معين ولكنهم
لا يعيشونه بوصفه فكريا . فهل بعد عدم التزام الثقافات مظهرا من
مظاهر الأزمة أم لا ؟

يعود إلى كلمة «العربي» ، ماذا نقصد حين نوصف الفكر بأنه
عربي ؟ حين ننسب الفكر إلى شعب معين فنحن نقصد جملة الآراء
والنظريات التي يعبر بها هذا الشعب عن واقعه وأحاسيسه ومطامحه .
ووصف الفكر بأنه عربي يخرج من دائرة الفكر - العلم ، لأن العلم لا
وطى له . فإذا فصلنا العلم عن الفكر بوصفه «مضمونا» ، تبقى
الإيديولوجيا بمعناها العام ، أي الفن والفلسفة وسائر مناطق العلوم
الإنسانية . هذا إذا نظرنا إلى الفكر بوصفه مضمونا أو محتوى . ولكن
الفكر يمكن أن ينظر إليه أيضا بوصفه «طريقة لإنتاج الأفكار» . ذلك
أن الطريقة التي يفكر بها العربي ليست هي نفسها الطريقة التي يفكر بها
الأوروبي ، فلكل ثقافة طريقة معينة في التفكير ، أو الإنتاج المعكرو ،
تلون هذه الثقافة . فحين نذكر بثوابت معينة داخل ثقافة معينة ، نذكر
بمعطياتها ودخل حقلها العام .

فالفكر العربي عربي مضمونا ، لأنه يطرح محتوى عربيا ، وهو عربي
طريقة ، لأنه يقدم طريقة معينة في التفكير ، نجعلها واضحة عند من لم
يتقنوها على ثقافة أخرى ، وظلوا مهلكين في الثقافة العربية ، من
تخرجوا - مثلا من الأزهر أو جامعة القرويين وكانوا لا يعرفون لغة
أجنبية . فالتخلف هنا يفكر في إطار ثقافة عربية ومفاهيم عربية ،
وجهازه المعكرو عربي ، أي مستمد من ثقافة هي «ثقافة الماضي» .

ولكن يوجد بيننا من جمعوا بين «العالم» والثقافي العربي و«العالم»
الثقافي الغربي ، فصار لدينا نوع من الارتدادية ، أو تعدد العوالم
الثقافية داخل الفكر العربي بوصفه مضمونا ، وتعدد الأجهزة المفكرة
في إطار الفكر العربي بوصفه أداة للتفكير ، فمن تسجيل هذا التعدد
مظهرا من مظاهر الأزمة أم لا ؟ وأقصد بتعدد العوالم الثقافية أن يوجد
بيننا متقنون لم يتقنوا ثقافة أجنبية أو لغة أجنبية ، وإنما هم متقنون
بتقائهم العربية ، يدورون من خلال تراثهم العربي ولغتهم العربية ،

مصطفى صفوان :

لقد فهمنا بما قلت أن السؤال ليس عن كونها خصوصية أم لا ،
ولكن عن كونها تشكل أزمة - حيثما وجدت - أم لا .

محمد هابد الجابري :

نعم . بقي لدينا الإبداع والأزمة . نأخذ كلمة الإبداع . بطبيعة الحال نحن لا نقصد الإبداع بمعناه الديني الميثافيزيقي الذي هو الخلق من العدم ، ولكننا نقصد الإبداع خارج المجال الديني ، أي إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود . والإبداع بهذا المعنى الواسع يتلون بحسب الحقل المعرفي المختلفة ؛ فالإبداع في الفن يختلف عنه في العلم ، وعن في الفلسفة .

فالإبداع في الفن - حل ما يذهب أحد المعكرين - هو إنشاء وجود جديد من أشياء كانت موجودة ولكن من خلال تركيبة أصيلة . والإبداع النظري للعالم هو إعادة طرح المشكلة بطريقة أكثر مطابقة للتطور ولكل ما جد في الحياة ، لو كما يقول ياسبرز : « الفلسفة ليست جواباً بل سؤالاً » ، وكذلك الفكر النظري بعامة ؛ ليس حلولاً وإنما هو إعادة طرح للفصلها بشكل جديد ؛ فليست هناك حلول نهائية . أما في العلم فالإبداع هو الاكتشاف ؛ والاكتشاف هو استخدام وسائل قديمة للخروج بشيء جديد ، مع ملاحظة أن لاكتشاف في العلم لا يصير معترفاً به إلا إذا قيل للتحقق التجريبي ، أو التحقق المنطقي في إطار العلوم النظرية ، كعلم الرياضيات ، أو علم الفيزياء النظرية .

وإذا بحثنا عما هو مشترك بين هذه الصور الثلاث من صور الإبداع وجدناه في الجمع بين شيئين : الجدة والأصالة . والجدة هي إنتاج شيء جديد عن شيء قديم ، والأصالة هي اللاتقليد (دون أن أعطيها مفهوماً ميثافيزيقياً أو تجريدياً) .

والآن نصل إلى كلمة « أزمة » . ومن الملاحظ أننا نستخدم كلمة أزمة في لغتنا العربية اليوم مفهوماً الغربى المفاهيمي الغربي القديم . فلماذا رجعنا إلى قولنا العربية نجد أن الأزمة - في أصل الاشتقاق - تعني العجز ؛ وقد استعملت بمعنى الصيق والشدة . وارتبط هذا الاستخدام - بطبيعة الحال - بالبيئة العربية ؛ فكانت الكلمة تعني القحط ؛ ومنه الحديث النبوي المعروف : « اشتد أزمة تخرجني » ؛ وقد قيل في سنة قحط وجذب ، أي نوع من الشدة الناتجة عن عمل قوى عليا لا يمكن للإنسان أن يعالجها ؛ لأنها « فوق الإنسان » .

أما في الفكر الأوروبي فالأزمة crisis كلمة طبية ، تعني في أصلها الطبي تطوراً معيماً في مرض نحو الشفاء أو الهيام ، ثم استخدمت لتعني حالة توقف في تاريخ تطور كيان ما ، فيكون هذا التوقف هو الأزمة . وهي بهذا مرتبطة « بموضوع » يمكن دراسته علمياً بوصفه متصلاً بأشياء معطلة ، وليس بقوى خارجية فوق طبيعة بالمعنى الغربي القديم . وقد انتقل إليها للمعنى الغربي ، وصار يقال أزمة اقتصادية ، أزمة نحو ، أزمة ضمير ، أزمة سياسية ... الخ أي أن هناك مساراً ما ، يحتل توارثه ؛ فاحتلال التوازن - إذن - هو الأزمة .

ويسألون عليها ؛ وأن يوجد آخرون مشدودون إلى ثقافة أجنبية ، يفكرون في قضايا هذه الثقافة الأجنبية وإن حدث هذا بلغة عربية ؛ وأن يوجد آخرون يجمعون بين الثقافتين . إنني لا أقصد أن أعطى كلمة الانعلاق أو العزلة لها أي مفهوم قبيح ، وإنما أريد أن أقول إن هناك مثقفين لا يضم حقلهم المعرفي إلا ما هو متم إلى الثقافة العربية والذمة العربية ؛ وإن هناك مثقفين آخرين يضم حقلهم المعرفي عوالم ثقافية أخرى من حارج الثقافة العربية القديمة وخارج اللغة العربية ؛ أي أن هناك تعدداً في العوالم الثقافية . والذي أريد أن أصيل إليه هنا هو مجرد طرح هذا السؤال : هل نجد هذا التعدد في العوالم الثقافية مظهراً من مظاهر الأزمة أم لا ؟ فإنا لا نقرر - الآن - حكماً ، وإنما نسجل ظاهرة ؛ فلا أحد ينكر أن إذا أحداً مثقفاً تخرج من القرويين وآخر تخرج من السوربون ، وكلاهما يتكلم العربية الفصحى بوجه ما ، فسجد الأول مشدود إلى نظام مصري عريق قديم ، والآخر مشدوداً إلى نظام معرفي أجنبي حديث . ثم هناك ثالث يجمع بين النظامين . الأول يفكر بفكر الكندي ومن قبله ومن بعده ، والثاني يفكر بفكر ديكارت وكانت ولوك وباشلار ... الخ .

مصطفى صفوان :

أي أن هناك انفصلاً .

محمد هابد الجابري :

نعم ؛ فهل نجد هذا الانفصال في الذات العربية مظهراً من مظاهر الأزمة أم لا ؟

أنور عبد الملك :

إن العرض الذي تفصلت به في بيانك لهذه النقطة شيء طيب لأخبار عليه ، ولكني أريد أن أقول إن هذه الازدواجية أو الثلاثية ليست من خصوصيات الفكر العربي . فهو أخذنا الهند مثلاً لوجدنا أن غربي مدارس ومباني جنوب الهند في مدينة بنارس أو مدراس مثلاً ، لا يعرفون اللغة الإنجليزية ، وهي اللغة الرسمية الثانية في الهند . ومن ناحية ثانية نجد المدارس الهندية في شمال الهند . ومن ناحية ثالثة نجد « المتوسطيين » الذين يجمعون بين الهندية والإنجليزية . ومسجد الظاهرة نفسها في أماكن أخرى ، في اليابان مثلاً ، وفي المكسيك ، حيث نجد خليطاً أكثر تعقيداً وأكثر تشابكاً . فهذا التعدد إذن ليس من خصوصيات الفكر العربي ، وإنما هو من الخصوصيات السارة لجميع الإطارات الفكرية في لويعة أخماس الإنسانية ، أي هذا أوروبا وأمريكا ، بل إنها موجودة أيضاً ، بوجه ما ، في أوروبا وأمريكا ذاتيها .

محمد هابد الجابري :

إسألوني الدكتور عبد الملك على أن هذه الظاهر لا تشكل خصوصية عربية لا مثيل لها ، ولكن في داخل الخصوصية العامة يمكن أن نبحث عن خصوصيات أصيق . ولم أدخل في هذا الموضوع .

إذا أخذنا مفهوم الأزمة بوصفه اختلالاً في التوازن ، فإن سؤال هو : هل نعد الفكر العربي متوازناً ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التوافق ؟ هل يتحقق فيه الحد الأدنى من التوازن الثقافي ؟ هل نجد فيه الحد الأدنى من التواصل بين جميع الفئات ؟ أم أن هناك اختلالاً في هذه «الوحدة» عند حدها الأدنى ؟

إنني أعتقد أن هناك اختلالاً في توازنات الفكر العربي ، وأن هذا الاختلال واضح بين فئات المثقفين العرب ، سواء المثقفون منهم على العسمة ، أو الليبراليون ، أو الماركسيون ، أو الأحنوف بالمعاصرة ، أو الآخرون الذين هم للشيوخ والعلماء الذين يكتبون ويقرؤون ويعملون أفكاراً «مأخوذة» ، فليس هناك توازن بين كل المثقفين الذين يكتبون أو يتحدثون أفكاراً أو يعيدون إنتاجها . وهذه هي الأزمة ، بمعنى عدم وجود توازن في داخل الثقافة العربية المعاصرة .

وأخص نجليات هذه الأزمة في تلك الظواهر التي سجلتها بوصفها نقاطاً للاستفهام ، والتي أتناها الآن موضوعاً يمكن أن نطرحه هنا للمناقشة ، وأعيد تقديمها فيما يلي :

- ١ - عدم وجود توازن ثقافي بين جميع الذين يقرؤون ويتحدثون كلاماً يدخل في الثقافة العربية .
- ٢ - تعدد المواقف الثقافية ، أي تعدد السلطات لترجمة المعرفة .
- ٣ - غياب وحدة الأدلة المكملة ، أي تعدد المساهمات ، وتعدد أنواع المنطق داخل الثقافة العربية

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي أن أضيف - في إطار التناول للنهجي الذي قدمه الدكتور الجاهري - عدداً من النقاط التي يؤول أنها يمكن أن تساعدنا على التوجه إلى مسار واحد تشارك فيه جميعاً .

إنني أوافق على تناول الأزمة بوصفها اختلالاً في التوازن من جهة ، وبوصفها مفهوماً يحمل معاني الضيق والشدّة من جهة أخرى . وسوف يساعدنا هذا التناول على تمثيل المشكلات وتحليلها وتشخيصها .

ولكن النقطة المهمة التي ينبغي أن نؤخذ بعين الاعتبار هي أننا نتناول المفاهيم المطروحة علينا بمنزلة ، أي بوصفها أقرب إلى المفاهيم المجردة الخالصة ؛ ولذلك ينبغي أن نتوجه نحو محاولة لتحديد معيار أصلي يمكن على أساسه أن نستجمل وجود أزمة في فكر ما أو عدم وجودها .

إنني أرى أن الأزمة لا يمكن أن تتجلى إلا في علاقة الفكر بالواقع ؛ ولا يمكن أن نتحدث عن وجود أزمة أو عدم وجودها إلا على هذا المحور الأساسي : ما علاقة الفكر العربي بالواقع العربي ؟ هل استطاع الفكر العربي أن يعاين الواقع العربي بطريقة معقولة ؟ هل استطاع أن يدرك طبيعة هذا الواقع بعناصره ومفوماته ؟ هل استطاع أن يقدم تحليلاً يجعل من تجلّو هذا الواقع إمكاناتاً عملياً ؟ أين يدور الفكر العربي الآن في علاقته بالواقع ؟ هل يتحرك في إطار التلاؤم مع هذا الواقع بحسب ، أم أنه يتحرك في إطار محاولة تجاوزه في إطار بعد الممكن ؟

إذا تحدثنا بهذه الطريقة فإننا نستطيع بحق أن نثبّن ما إذا كانت هناك أزمة أو أنه لا أزمة هناك ، وأن نتلمس مظهرها وتجلياتها إن وجدت ، كما نستطيع حل المشكلات المنهجية الأخرى التي أوبرتها أحاديث الزملاء .

وإنني لأقتصر على الفكر العربي - في هذه الملحظة التي يعيشها الآن من تلويحنا - فكر قاصر ، بالمعنى الذي طرحته ، أي من حيث علاقته بالواقع العربي . والفكر العربي ما يزال قاصراً قصوراً واضحاً في تعامله مع الواقع العربي ؛ إذ لا نكاد نرى في أي جانب من جوانب حياتنا الثقافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية مسار واحد من المسارات التي تتجلى فيها قدرة الفكر على معالجة الواقع معالجة دقيقة ، أو تقديم وصف منهجي علمي دقيق لجانب من جوانب الواقع ، فضلاً عن محاولة تجاوزه . إنني «هنا أصف» هذا الفكر بحسب ، وحين أصفه بأنه قاصر فإنني أقصد أنه لم ينته إلى نتائج . وقد ناقش بعد ذلك أسباب هذا القصور .

السيد يس

قبل أن تبدأ التصويم ، علينا أن نحسم أولاً الرأي في موضوع الأزمة . إن استخدام كلمة الأزمة ، أو عدم استخدامها ، في كتابات ما ، أو زمن ما ، ليس دليلاً على وجود الأزمة أو عدم وجودها ؛ ذلك أن الأزمة يمكن أن توجد وجوداً موضوعياً بغض النظر عن التلغظ بها أو التنبه إليها . وإنني أرى أن الأزمة قد وجدت منذ احتكاك الغرب بالعالم العربي مع الحملة الفرنسية التي قادها نابليون ؛ إذ حدث انقطاع معرفي في الاجتهاد التراثي طبقاً للحضارة العربية الإسلامية . وهناك أكثر من نظرية واحدة في تفسير آثار هذا الاحتكاك ؛ هل كان بداية التحديث كما يزعم الرأي السائد ؟ أم أنه كان إجهاداً لعملية إحياء «وطنية» أو أملية «indigenous» ، كانت تتم في داخل البنية المصرية في أواخر القرن الثامن عشر بقيادة حسن العطار والرأسمالية التجارية ، بحسب نظرية «جبرانت» ، في كتابه المعروف «الجلود الإسلامية للرأسمالية» . وبغض النظر عن التفسير الحقيقي ، فإن للملحظة الأولى في الأزمة ، ومظهرها الأول ، كانا ما وقع من انقطاع معرفي ، نتج عنه أن أصبح النموذج الغربي هو النموذج الذي ينبغي أن يحتذى ، والنموذج الذي وقع احتذاءه عملياً ، فاستبدلنا إطاراً مرجعياً لأوروبا بإطارنا المرجعي الذي هو التراث العربي الإسلامي

والذي حدث بعد ذلك أن تبني الفكر الليبرالي ، في فترة ما ، ثم الفكر الماركسي في فترة تالية ؛ فكانا قد اقتبسا أفكاراً مفصولة عن سياقاتها التاريخية ؛ ولذلك لم تترسخ قواعد أي من الفكرين ومؤسساتهما ؛ فلما مجد في العالم العربي مفكرين ليبراليين أو ماركسيين بالمعنى الحقيقي . فإذا بحثنا عن الفكر الليبرالي العربي أو الماركسي ، فإننا لن نجد عشرة كتب أساسية في أي من الفكرين . أن لا أتحدث عن الترجمات لكتابات ماركس ونجلر مثلاً ، ولا أتحدث عن التطبيق الألي لنتج المادية التاريخية على الواقع العربي وسفاهة عليه بطريقة تعسفية ، ولكنني أقصد غياب التطبيق العربي الحي الخلاق للمنهج الماركسي ؛ فمن النادر أن نجد دراسة ماركسية أصيلة عن التركيب الطبقي العربي ، ولن نجد سوى تطبيقات فجة - وهكذا

المعاصر ، فأرى أنه واقع عضوي ، أي أن الإشكالية هي إشكالية نهضة ، وليست إشكالية أزمة ؛ لأن الأزمة - كما تفصل بشرحها الدكتور أنور عبد الملك - تعني أن هناك غايات تتعثر دائما في الوصول إليها ، وأن محصلة جهودنا لن تصل إلى آفاقها ، في حين أن مشكل النهضة هو السعي إلى «صيغة فكرية» ليست وحيدة ، وإنما هي صيغة يمكن أن تكون «عالمية» وشائعة في الفكر العربي ، تساهم - في الواقع - تيارات قوية ، تهدف إلى رأب صدع المفارقة والتناقض بين السياسات العملية والغايات الاستراتيجية للنهوض العربي ، وتغريب المسافات الفاصلة بين واقع هذه السياسات التي يدار بها شأن العرب المحظين وغايات النهوض . وهذا هو المأزق التاريخي الذي نعيشه اليوم .

فما غايات النهوض العربي ؟ إن العرب تكوين تاريخي جديد ، يتم منذ أربعة عشر قرنا ، بدأ بهجوع العرب حاملين رايات الإسلام ، وفاتحين دول المنطقة ذات المجتمعات والحضارات العريقة الصارمة بجلودها في التاريخ . وما يزال هذا التكوين يتم حتى الآن . وهو ليس حاصل جمع ، وإنما هو حاصل تفاعل بدو الجزيرة ، الذين خرجوا بالإسلام ، مع التكوينات البابلية والآشورية والفينيقية والعربية . . . إلخ . ويصل هذا التكوين إلى غاياته عدم تقويم للعرب دولة تمتد حدها السياسي على حدها القومي . هذه بساطة شديدة هي إشكالية النهضة .

فما الذي يحدث في الواقع الآن ؟ غايات النهوض معروفة : إقامة دولة عربية تمتد حدها السياسي على حدها القومي ، وتحديث المجتمع العربي وتفعيل الفكر ، وتحرير الوطن ، ولكن السياسات العممية في الواقع العربي تتكبد هذا الطريق ؛ فأي الاجتهادات الفكرية التي توجد خارج لرباب الصدع بين هذه السياسات وتلك الغايات ؟ بل كيف يصاغ هذا المأزق التاريخي فكريا ؟ وما اجتهادات المفكرين العرب للخروج منه ؟ ما الصياغات التي يرونها لمواجهة هذه الإشكالية ؟ (وأنا أقول صياغات ولا أقول صيغة ، وإن قلت صيغة فإني أقصد الصيغة العالمية لا الوحيدة) .

هذا هو المعضد في الفكر العربي اليوم : القدرة على الوصول إلى بناء فكري نهضوي أساسي ، يكشف عن بقاء موروثاتنا القديمة وتواصلها متجذرة في ظروف جديدة ، لمواجهة مشكل النهوض ، وعلاج المفارقة بين السياسات والغايات ، وتقديم اجتهادات فكرية لتجاوز هذه المفارقة ، وإيجاد مخرج من هذا المأزق التاريخي .

أنور عبد الملك :

إن ما سمعته الآن يؤيد ما قلته من قبل من أن هناك هوة ساحقة بين اعتباريين أو إشكاليين إشكالية أزمة ، وإشكالية نهضة . إشكالية الأزمة مسجلة من الغرب الاستعماري ، ولها على الأرض العربية قطاعات معروفة في كل قطر عربي ، تورث هذا الفكر وتعمل من أجله . ويقابلها إشكالية النهضة ، وهي حقا إشكالية عارمة في غاية الصعوبة ، تتضمن عجز الأقطاب السياسية والأنظمة الفكرية عن إنجاز مشروعات فلسفية نظرية اجتماعية كاملة ، وتتضمن عجز القوى الحرة العربية عن السير إلى نهاية الشوط ، وتتضمن إجهاد

كانت الملحظة الثانية للأزمة أن التيارات الواحدة علينا لم تترسخ فكريا ولا مؤسسيا في المجتمع العربي

وبذلك أرى أن المشكلة ليست مشكلة فكر فحسب ، بل هي أيضا مشكلة ممارسة وتطبيق ؛ فقد سقط النموذج الليبرالي تاريخيا في ١٩٥٢ ، وسقط النموذج الماركسي تاريخيا بمرحلة ١٩٦٧ . وحين سقط النموذجان نتج مظهر آخر من مظاهر الأزمة هو فقدان الثقة في هذين النموذجين معا ، ومن ثم ظهور النموذج السلفي أو الديني ليكون المرشح لخلافة هذين النموذجين .

حالة القول أن الأزمة التي نواجهها الآن تتعلق بتصور الفكر العربي وعصره عن طرح الواقع ، وعدم ترسيخ الفكر الليبرالي أو الفكر الماركسي ، ثم سقوط النموذجين معا ، وحلوا الساحة لظهور النموذج الديني بوصفه الخليفة الشرعي لحدين النموذجين اللذين لم ينجحا تاريخيا في حل مشاكل العالم العربي .

كمال أبو ديب :

إن الأفكار التي قدمها الأستاذ السيد يس تؤكد بحق أن المشكلة - كما سبق أن طرحتها - هي مشكلة علاقة الفكر بالواقع . فنياب الوصف العدمي الدقيق للعمليات التاريخية التي سقطت من خلالها النموذجان الليبرالي والاشتراكي ، وغياب الدراسات الخلفية عن هذين النموذجين ، يعنى بالضبط أن الفكر العربي لم يستطع في أي من هاتين المحظتين أن يقوم بمحاكاة الواقع ، ولم يبد قدرة حقيقية على فهمه ووصفه .

وفضلا عن أنه ليس لدينا الإنتاج الفكري الذي استطاع أن يسهم في تأسيس نموذج ليبرالي ، وليس لدينا الإنتاج الفكري الذي استطاع أن يقدم مثل هذا الإسهام في تأسيس نموذج اشتراكي ، فإنه ، بالمثل ، ليس لدينا الآن - بالرغم من طغيان التهازل الديني - ذلك التناج الفكري الديني الذي يستطيع أن يؤسس نموذجاً للفكر الديني في تعامله مع الواقع ، وليس من مجرد استقائه من مصادر تراثية معينة .

إن ما يسمى شخصيا هو هذه العلاقة التي أحاول أن أركز عليها بين الفكر العربي المعاصر والواقع العربي المعاصر ، أو الواقع العربي السابق . وما تفضلتم به يؤكد أهمية هذه العلاقة تأكيداً تلما .

السيد يس :

هذا صحيح .

عبد الحليم تليمة :

ما دامت قد افترقنا من الواقع ، فعليا أن نصف هذا الواقع ، لا في جريته ، بل في طبيعته العامة ؛ أي أن نصف الملمح الكلي للمرحلة التي يعيشها الوطن العربي ، أو العرب المحظون ، وفي أي مرحلة هم الآن .

من الواضح أن هناك تحفظات على كلمة أزمة . ولأن أزيد الأمر تعقيدا ، ولكنني سأعود إلى الواقع العربي ذاته ؛ الواقع العربي

التحركات الحصارية الاستراتيجية للعرب ، كما حدث ، ويحدث الآن .

هذا ما تتضمنه إشكالية النهضة في جانب السلب ، ولكنها في جانب الإيجاب ، أو بالرغم من كل وجوه السلب ، لا تحقق واقعا نازما ، بل تحقق واقعا نهضويا ، كما أوضح الأخ الكريم الدكتور عبد المعيم . فالواقع العربي إذن واقع نهضوي وليس واقعا نازما كما يقال ، من أجل العمل على تزييمه .

ولأخذ مؤشرات لجميع معاني الحياة الاجتماعية ومعالها في الأمة العربية منذ سنة ١٩٤٥ إلى اليوم (١٩٨٤) ، في الإنتاج الزراعي ، والصناعي ، والتجاري ، الساحل والخليج ، والنمو السكاني والعمراني ، والتعليم الجامعي ، والبحث العلمي ، والقوة المسلحة ، فنجد أن النمو مطرد في جميع المجالات ، وبمعدلات عالية متزايدة وشاملة . ولا نجد مثل هذا النمو إلا في منطقة شرق آسيا

وفي الوقت نفسه نجد النموذج الذي يرد لنا أن «نسمى خلعنا» ، والذي يرد لنا أن نحيا أزمة بسببه لأننا لن ندركه ولن نلتحق به - نجد هذا النموذج «يتأزم» الآن . وأوضح وجوه أزمة انحصار معدلات النمو السكاني حتى آل الأمر إلى إتيار ديموغرافي يشكل أزمة حيائية مصيرية في أوديا اليوم . وصار ثباين معدلات النمو السكاني في الجمهوريات الأوروبية من الاتحاد السوفيتي ومعدلاته في جمهوريات الإسلامية الأسبوية - صار إشكالا سياسيا ملحا للدراسة الأولى

إن الأزمة - كما يرد تصور برها - تبقى أمدا لأمة عربية عاجزة عن الاستمرار بوصفها كيانات اجتماعية ، وكأنها لا تخطو إلى الأمام إلا خطى متعثرة ، برغم ما يبدو من التعاضلات الجدلية للمعاصر لإيجابية . وهذا التصور غير حقيقي ، بدليل ما نراه من أفراد متوردين لمعدلات النمو الشامل . إن الواقع القائم هو إشكالية نهضوية منكسرة أو مصروية ومحصرة .

وعندما يجري الحديث عن إشكالية العالم العربي ، فإن بعض الجهات تصورها وكأنها إشكالية متعقدة بلا نظير ، حل حينئذ هناك ، إشكاليات نهضوية كثيرة . وبعض هذه الإشكاليات مهم بالسبب لنا ، وبمعناها مع عالم واحد هو عالم باندونج . وتعميتا دراسة بعض هذه الإشكاليات على تعرف ذاتنا في الوقت نفسه . وهامنا سؤال هل سمعنا كلمة أزمة في الصين أو اليابان ؟ لم نسمع هذه الكلمة لديهم على الإطلاق ، وإنما سمعنا كلمات مثل : إشكالية النهضة ، التحرير غير المتحقق ، والتحديث المتعثر في الصين مثلا ، وهذه إشكاليات ولادة لدينا نحن أيضا .

والقصود الخطير في معالجتنا لإشكالية النهضة العربية أننا لا ندرس خصوصيتها ، مع أن دراسة هذه الخصوصية إنما هي دراسة لبعدها من أبعاد الواقع ، ولتكتنا نعمل هذا ونسفر إلى الإشكالية بوصفها موضوعا نظريا قننا بداته ، معصلا عن إطاره التاريخي والجغرافي الخاص . وهامنا بيت القصيد .

إن الإطار التاريخي الجغرافي الذي يتصف بخصوصية متعقدة ، ويؤطر العالم العربي منذ القرن التاسع عشر حتى الآن ، هو إطار

الحرب والسلاح ، حيث يواجه هجمات مسلحة مستمرة ومكثفة ومركزة ، خصوصا على المشرق العربي في مصر والشام ومصرنا - هيا في مصر وفي غيرها من أقطار الوطن العربي - يسعى عندما أن مصر قد خاضت ستة حروب خلال خمسة وعشرين عاما فنيا بين ١٩٤٨ و ١٩٧٣ ، هي حروب ١٩٤٨ ، و ١٩٥٦ ، وحرب اليمن ، وحرب ١٩٦٧ ، وحرب الاستراب ، ثم حرب ١٩٧٣ . فما معنى هذا ؟ معناه أننا لا تواجه إشكالية أزمة ، وإنما تواجه إشكالية نهضة ، وإلا ما كان هذا الحصار . ولا لريد أن أدخل في مساجلات إستراتيجية مع من يذهبون إلى أنها إشكالية أزمة

إذن هذه هي إشكالية «التحرك العربي» . وأن مؤمن إيماناً تاماً بأنه تحرك نهضوي قوي وعميق ، وأنه لن ينكسر . لن ينكسر - والحمد لله - لأسباب كثيرة جدا . وإنما الذي ينكسر الآن هو العدو الذي تتهز أركانه . وسيظل التحرك العربي محاصرا بالسلاح ، وسيصرب على الدوام بالسلاح . ونحن نعلم أنه ما إن انتهت حرب ١٩٧٣ حتى بدأت حرب لبنان ، ثم حرب «الاستراب الدامي الشامل المربع» في الخليج ، والفتية تأتي . وهي مرتب لها بإحكام تنفيذا لهذا الحصار للسلاح الذي تنفرد به المنطقة العربية ، والذي لا يوجد له مثيل في العالم كله . فليس ثمة حصار سلاح في شرق آسيا مثلا ، ولا في أمريكا اللاتينية ، وكل ما يحدث هنا أو هناك هو مجرد متوشات حربية بسيطة . ولهذا فإن هذا الحصار الاستراتيجي المحكم هو الذي يثبت أن إشكاليتنا إشكالية نهضة . وأنا مؤمن بهذا إيماناً «حيائيا» وهي إشكالية في غاية الصعوبة والعسر ، وفي غاية العداوة من حيث مبرائها العمل ، ومظاهرها المرعبة . ولنسفر إلى «دمار بيروت» اليوم ؛ فهو حدثاته لا نظير له . وما أصاب المدن الميتامية من دمار تحت القصف الأمريكي ، لا يمكن أن يقارن بما أصاب بيروت ، خصوصا وأن بيروت مركز حضاري أساسي وحيوي ، وتعرضه «لتنفيت» العرب بهذا الشكل الاستمراري المطرد يشير إلى مغزى «لا حرج» ، يذكر بما حدث من قبل في مدن القناة ، حيث دمرت المنشآت المدنية والوان والمناطق الصناعية . وقد رأينا هذه المشاهد بأعين .

وأختم حديثي فأقول : إن هذه الإشكالية ، بصورتها وتشابكها ووجوهها السلبية (وهي كثيرة ومؤلمة لدنس وللصبر) ، هي جزء لا يتجزأ من إشكالية النهضة العربية . فكيف هذا ؟ الجواب ببساطة وتبسيط شديدتين : إننا إن كنا في أزمة لما كان هذا الحصار المستمر بالسلاح حل هذه الصورة ؛ فلا أحد يضرب «جثة ميتة» ؛ ولا أحد يضرب إنسانا فاقد الحركة ؛ ولا أحد يكتم الضرب أحيالا وقروبا وبشكل لا يقطع إلى اليوم ضد من هو ضعيف متأزم . إن هذا كله دليل على أننا نمتلك «حيوية» وإيجابية أكثر مما ندرك نحن أنفسنا ، نتيجة لإشكالياتنا المتعددة التي يعيشها ؛ فلو كنا في «هوان الأزمة» لما كان هذا الحصار والعرو الشاملان من كل أحوالنا ؛ سلاحيا واقتصاديا وسياسيا . وأخيرا - وهذا هو الأخطر من كل ما عداه - ما يحدث الآن من غزو فكري وإيديولوجي وعلمي بشكل يكاد يطمس معالم البناء الوطني للأمة العربية . وهذه هي الخطورة القصوى ، وهي في الوقت نفسه الدليل على أننا لا نحيا هوان الأزمة ، وإلا لتركنا أعدائنا في «حالتهم» وإنني لأسف إذا أطلقت في حديثي

إن حديث الدكتور عبد الله ، ومن قبله حديث الأستاذ السيد يس قد ذكرنا بكلمة قائد هيجل عام ١٨٢٨ ..

قال هيجل إنه كلما أمعن المعلم في محاولة فرض نموذج موحد على العالم كله ، ازدادت حدة ردود الأفعال التي تنبج إلى الاحتفاظ بالخصوصية الذاتية والدفاع عنها ، وأنه كلما ازدادت عمليات فرض التجانس من الغرب على العالم ، ازدادت حدة الانسلاخات وشراستها . وهذا على وجه التقريب ينطبق علينا وعلى ما يحدث لنا الآن .

وإذا كان قد صار لكلمة هيجل هذه قيمة النبوءة ، فإن لنا أن نقول إن الخصوصية الوحيدة التي ننف في وجه الغرب الآن ، ونقاوم محاولة فرض التجانس العنصرى العربى على العالم ، هى الإسلام بوصفه «خصوصية» العالم العربى . فلا أحد ينكر أن خصوصية العالم العربى فى إسلاميته

عبد المتعم قديمة :

نعم ، هذا صحيح . وسوف أفسر مسألة التراث فيما يخص بكلام أستاذنا الجليل الدكتور صفوان .

لقد تعلمنا على أيدي عدة أجيال من الأساتذة ~~مصر~~ مصطلح الجبل الأول منهم على مفهوم محمد للتراث ، ينصرف إلى الفكر الدينى بعمامة ، أى إلى اجتهادات الفقهاء والتكلمة والمنسوخة وما إلى ذلك . ومع جيل تال من الأساتذة تعلمنا أن التراث يعنى صور الإبداع الأدبى ، ووجدنا إلهاماً شديداً منهم على هذا المعنى ، وكان المقاد وطه حين إذا قال أحدهما «التراث» انصرف ذهنه إلى التراث الأدبى .

وما هو ذا جيلنا اليوم ، يعنى بتراث الأمة وعلماءها الحفاظ لتجربتها فى التاريخ ، سواء تبنى هذا الوعاء فى إنجاز علمى ، أو خيرة تكنولوجية ، أو فكر فلسفى ، أو إبداع أدبى ، أو أعراف وعادات ، إلى آخر ما ورثناه عن أسلافنا .

إن تجزئة التراث ، وإيل إلى الانتقاء منه ، يمثلان وجهان من وجوه إشكالية النهضة العربية ، ففى كل حين تبرز فئة اجتماعية أو قوة سياسية لتجسرو من التراث وتحاكم الآخرين على أساس هذا الاجترار ، وكأنما قد أصبح التراث ملكاً لهذه الفئة ، تنتقى منه ما يشتهى مواقفها ، ويعمى مصالحها ، ويحقق أغراضها ومطامعها . فستناد إذن لكى نقف بحرم ضد كل تجزئة للتراث ، وضد الانتقاء منه ! وليفتح باب الاجتهاد واسعا لخدمة التراث الذى هو عماد من أعمدة نهضتنا - بإحيائه ومواصلة الصالح منه وتنقيته ونشره وإذاعته واستلهامه واحتدائه وتوجيهه فى سبيل إبداع الطريق الخاص أو النموذج الخاص لعرب الحديث

وهناك وجه آخر من وجوه إشكالية النهضة هو الشمولية السياسية ، وهى - كما نطو لنا وقائعها - ليست مجرد احتكار السلطة السياسية فحسب ، بل هى - فوق ذلك - احتكار للعمل والفكر السياسيين على يد فئة من فئات الجماعة العربية فى أى مجتمع من مجتمعاتها ، وتحريم الممارسة السياسية على سائر الفئات ، واللجوء فى هذا التحريم إلى وضع نصوص دستورية وقانونية ، بل إلى وسائل القهر والقمع أحياناً ، فتكون النتيجة صياح وحلة الشعب العربى وتعتيتها ، لعدم الاعتماد عليه وعلى طلائمه للثقافة وكوادره المتخصصة . وبهذا تتولد بالشمولية السياسية عقبة من عقبات نهضة الشعب العربى ووحلته .

وهناك الشمولية الأخرى ، وهى الشمولية الدينية التى مصها الاستاذ يس فى حديثه . وأنى أرى أنه ينبغى ألا ينظر إلى الصحوة الإسلامية المعاصرة بوصفها بديلاً للتراث «كنه» ، أو فيها وصاحب «وحدها» للتراث كله ، أو بديلاً لتاريخنا لنظام سياسى ما ، إذ إن تاريخ الإسلام لا يقدم إلزاماً بآى من هذه الإلزامات

وأريد هنا أن أقرر أننى اختلف مع القاعدة التى ذهب إليها الأستاذ العظيم الشيخ على عبد الرازق بالفصل بين جانبين «رسمى» و«دينى» فى الإسلام ، فالإسلام - فى رأى - لا يفر هذا الفصل ، كما لا يعرف ، ولا يقر ، الفصل بين الدين والدولة . فذلك أن الإسلام يحس السياسة فى غاياتها ولا يلزم بنظام سياسى معين . وقد عابت هذه الحفيظة عن الشيخ عبد الرزاق ، فجعل المقولة العربية المتعلقة بفصل الكنيسة عن الدولة مقولة إسلامية ، فى حين أن الإسلام لم ينص شرعاً على هذا . ولم يقع فى تاريخه شيء من هذا . ولكن الإسلام - وهذا هو الأمر الجليل الذى نقول به - يتجاوز هذا كله ، فم يلزم بنظام سياسى . ولذلك اتسع الإسلام الحضارى للإمارة والأمشخة ، والملكية والسلطنة ، والحدوية والجمهورية ، وما إلى ذلك ، «والكل مسلم» . ولم ينص الإسلام على نظام اجتماعى ، ولذلك اتسع الوعى الحضارى الإسلامى للنظام الإقطاعى ، وشبه الإقطاعى ، وشبه الرأسمالى ، ونظام رأسمالية الدولة ، والنظام الذى ينحو نحو تخطيطها ، وما إلى ذلك ، «والكل مسلم» .

هكذا علينا ونحن نعالج إشكالية التراث والنهضة أن ننفى المفاهيم ، وأن نسد المصطلحات ، وأن ندافع عنها بوصفها مستمدة من وقائع تاريخنا وتراثنا ، ومن تحريجات حقيقتنا لتاريخنا وتراثنا ، تحول دون أن نواجه بجماعات فى الفكر والعمل تدوى هذه المصطلحات والمفاهيم ، وأن نعمل لكى نصل - من بعد - بهذه المصطلحات والمفاهيم إلى تكوير صيغة عالية وليست وحيدة .

السيد يس :

اسمحوا لى أن أتحدث بإيجاز فى نقطتين ثم أعود إلى حديث الدكتور عبد للمهم عن التراث . النقطة الأولى هى أنه ليست هناك - فى رأى - ثنائية بين مصطلحي الأرمة والنهضة . وإذا أحدياً بمصطلح الدكتور عبد الملك والدكتور قديمة وقلنا النهضة ، فإن النهضة دائماً قد تمر بلحظات أرمة .

اللفظة الثانية هي موضوع الإبداع في الفكر العربي . إنني أعتقد أن المؤشر الموضوعي للإبداع هو الطرح الصحيح لقضايا المجتمع ، وتقديم الحلول الأصلية التي تستطيع جماعة المثقفين أن تصل إليها في مواجهتها لهذه القضايا . فإذا كان الفكر العربي للمعاصر قد قصر في صرح القضايا الحقيقية وتوصيفها بالتوصيف الحقيقي ، وتكييفها بالتكيف الدقيق ، كما قصر في التماس الحلول الأصلية ، فإنه يمكن أن يقال إن الفكر العربي المعاصر يعاني من نوع من القصور الذي يمكن أن نسميه أزمة .

وانتقل الآن إلى موضوع التراث . إنني اختلف مع الدكتور تليمة ، وأرى أن موضوع التراث - إذا أردنا أن نضعه في موضعه الصحيح - إنه هو موضوع سياسي في المقام الأول . وقضية التراث في حدها النهائي هي القضية التالية : هل نقل مجتمعنا دينيا يجمع بين الدين والدولة ؟ لم أننا نزال من أنصار العلمانية وأنصار الفصل بين الدين والدولة ؟ وهذه قضية سياسية قبل أن تكون قضية ثقافية .

إن الطرح الحالي لقضية التراث ، والقول المطلق بضرورة الرجوع إليه ، إنما يجمع القضية الأساسية وهي القضية السياسية . فهناك صراعات سياسية في المجتمعات العربية بين النموذج العلماني والنموذج الديني . والواجب الملحق على المثقفين المعولم اليوم هو أن يواجهوا هذه القضية مواجهة صريحة وبطريقة جديدة قاطعة .

إن القضية الحقيقية للتراث هي نموذج الدولة العربية وسؤالها : وقضايا الصفوة الحاكمة ، أو الفئة الحاكمة وعلاقتها بالأمة العربية .

ولا أحد ينكر أهمية الطروح المختلفة للتراث أو أهمية إحيائه ومحاولة تدعيم القيم الإيجابية فيه ، ولكن كيف يتم ذلك بدون الدراسة التاريخية النقدية للتراث ؟ والتراث يحوي العقائد والخراف ، والمعتزل والصوفي ، فأي تراث نقصد ؟ وأي فرقة إسلامية نريد ؟ بل كيف يمكن الحديث عن النموذج الإسلامي بوصفه نظاما استبداديا ، أو بوصفه نظاما قد كمل الحرية العسكرية عبر عهوده كافة - وكلا الأمرين غير صحيح على إطلاقه - دون دراسة نقدية لتاريخ الأفكار والتاريخ الاجتماعي والاقتصادي ، لمعرفة متى ازدهرت أو انحلت ظروف الحياة في المجتمع الإسلامي ؟ ومتى ازدهرت أو انحلت الحياة الإسلامية ثقافيا وفكريا ؟ وكيف حدث الفهر السياسي ، ونحت أي ظروف ؟ وكيف واجهت الأمة هذا الفهر

إننا مازلنا على عتات الدراسة التكميلية للتراث ، وبحاجة من نوسحه الفلسفية والعسكرية . وبالرغم من وجود اهتمام واسع المدى بالتراث ، وظهور قراءات ماركسية للتراث ، وقراءات اشتراكية ، وقراءات دينية ، إلا أن الدراسة التكملة ما تزال عاتية . هذا فضلا عن غياب المواجهة الضرورية للمشكلة السياسية المتعلقة بنموذج الدولة وسائنها ، وتوزيع السلطات فيها ، والإجابة عن هذا السؤال : مجتمع ديني أم مجتمع علماني ؟

عبد المنعم قنينة :

لست أدرى فيم الخلاف بيننا يا دكتور سيد ؟ نعم إن الإبداع هو

الاستجابة الصحيحة للواقع الصحيح . ثمة حواثل ذكرت اثني منها ، هما الشمولية السياسية والشمولية الدينية . وقد قلت إنني اختلف مع الشيخ على عبد الرازق وأتجاوزة كثيرا . ولأكمل كلامي السابق في هذه النقطة إذن وأقول : لا للدولة الدينية . لماذا ؟ لأن الإسلام - ولرجع فيه إلى بابيه الأولى الصفية - لم ينص على نظام سياسي بعينه ، ولم ينص على نظام اجتماعي بعينه ، وإفان ترك الأمرين معا مسئولية بني الإنسان ووجههم الكرامة وحرية لأنهم حملاء الله في الأرض : « إن جاعل في الأرض خليفة »^(١) . ولديها من المصوص القرآنية الكريمة الأيتان اللتان تنصان على الشورى ، الأولى مدنية : « وشاورهم في الأمر »^(٢) ، والثانية مكية : « وأمرهم شورى بينهم »^(٣) ، وهما تتعلقان معا « بالأمر » ، والأمر هو جعل الحياة ، وليس النشاط السياسي فحسب . فالمر الحياة كنه شورى بينا ، وإدارة الحياة كلها متروطة بالإنسان بحسب ظروفه في كل عصر وكل حضارة

أما عن مطالبة الأستاذ بس بالدراسة التكميلية للتراث ، قد رفضت نحرزى التراث أو الانتفاء منه لتثبيت مصالح محددة ومواقع محددة . لما من جهة أن مواصل أشياء من التراث ، أو لا نواصبها ، فهناك عناصر تراثية قد تواصلت - عمليا - عبر العصور . فلو استعرضنا التاريخ الإسلامي كله منذ صحيفة عبد الله بن عمر الصحابي الجليل ، أي منذ عصر النبوة إلى عصر الحديث ، لوجدنا - على سبيل المثال - هذه الصيغة الفكرية «ثانية» نقل وعقل ، مأثور ومعقول ، رواية ودراسة . ولو نظرنا إلى حركة الشيخ محمد عبده لوجدنا أننا نصفها في النهاية بأنها « علم كلام » جديد . إذن هناك تواصل مستمر في التراث ، أقول بتكامله ، كما يدعو الأستاذ بس . وأنا أدعو معه إلى تكامل التراث ، وأخاصم التجريبيين والانتقائيين ، لهذا الأمر

أما عن القول بالعلمانية ، فإنني أدعو إلى ما هو أبعد من هذا . إنني أدعو ، إلى الديمقراطية الشعبية . فالعلمانية رديف أو قريب مواز فكريا للبرالية التي عشت مثلاً تربعا في أرضنا العربية . إنني أأبى بالديمقراطية الشعبية نظاما سياسيا ، وأزعم أن هذا لا يتنافى إطلاقا فهد شعرة عما هو مأثور في تراثنا الإسلامي أو منصوص عليه في نصوصنا . وأنا أؤمن بهذا تمام الإيمان

محمد هايد الجابري .

لقد طرحت عدة موضوعات متكاملة حقا ، ولكنني قد أميز بعضها عن بعض بوجه ما . إنني لا أتعق مع الدكتور عبيد الله في طرحه لفصيلة النهضة وخصوبيتها ، وأتفق معه حينما يعطى للعامل الأجنبي أو الاستعمار وما يندرج تحته من عوامل أهمية قصوى في شل نهضة من جميع النواحي . نحن نوافق تماما على هذا ، خصوصا إذا تذكرنا أن النهضة الأوروبية لم تواجه بأي قوى أجنبية تعطل مسيرتها بالسلاح أو بغير السلاح ، بل كانت النهضة الأوروبية تنحلل لعدم « موضوعها » لها وهي « الدات » الوحيدة ، أما نهضتنا فقد كانت موضوعا مستهدفا للأخر العربي ، يقمعها ويعوقها . وهذا موضوع متفق عليه

(١) البقرة ، ٣٠

(٢) آل عمران ، ١٥٩

(٣) الشورى ، ٣٨

أولاً : ترتيب العلاقات بين أجزاء التراث نفسه ، لكي «نصفه» بوصفه عملية تاريخية .

ثانياً : إعادة تنظيم العلاقة بيننا نحن بوصف «دانا» ، وهذا التراث بوصفه «موضوعاً» .

وعملية التجديد يجب أن تتم من داخلنا ، ذلك أنى أعتقد أنه ليس بإمكان شعب من الشعوب أن يحدد ثقافته بالعمل في داخل ثقافة أخرى . لا نستطيع أن نجدد فكرنا العربي بالاجتهاد في الفكر الفرنسي أو الإنجليزى مثلاً . يمكننا أن نستفيد من المناهج المعاصرة ، ويجب أن نستفيد منها وأن نتجنب للعقل ، ولكن التجديد يجب أن يتم من داخلنا نحن . ويجب أن نتجنب على الانفصام القائم في الشخصية العربية والثقافة العربية الآن ، ما بين سدى معلى في حقبة تاريخية معينة ، بعيد إنتاج نفسه باستمرار من خلالها ، وليس إلى يعتقد أن الحداثة هي لوك وسنسر . . . الخ ، فبعد إنتاج «حداثة مرورة» . فهل من الحداثة أن أكون لوك أو سنسر ، أو أكون فولتير أو بودلير ؟ لقد انتهى كل هذا تاريخياً في أوروبا وأصبح «متحفاً» ، وصارت الحداثة مرتبطة عندهم بالنسبية والكوانتم والإكسبرماتيف في الرياضيات ، وبالمتوحلات الجديدة في البيولوجيا ، وسائر جوانب الثورة العلمية التي تحففت في القرن العشرين .

فنحن إذن حينما ننظم في تراث عيسى ، أوروبا كان أو إسلامها ، فإننا نضع بيننا وبين نقطة الإسناد التي نستند إليها هوة عميقة فاصلة .

إن المشكلة في نظري - إذا طرحت في إطارها المحدد ، وهو أزمة «الفكر» العربي ، أو إشكاليته ، فلا مشاحة في الأساء - هي كيف نجدد تراثنا من داخله بإعادة ترتيب أجزائه وإعطائه سياقه التاريخي ، ثم كيف يرتبط به دون أن يجعله الحظيفة العليا ، إذ إنه هو أيضاً مجرد تاريخ علينا أن نتجاوزه للتجاوز الديالكتيكي الذي يعنى الاحتواء والتجديد في الوقت نفسه ، بحيث يصبح منتج لتراث جديد يكون تراثاً لأجيال أخرى ، وهكذا .

كمال أبو ديب :

اسمحولي أن أقول إننا لمسنا مشكلتين أساسيتين ، ولكننا بالغنا في تأكيد إحداهما ، وأهملنا الأخرى . يبدو لي أننا بالغنا كثيراً في الحديث عن التراث بالقياس إلى حديثنا عن المشكلات الأخرى التي طرحت علينا ، وبالعنا كثيراً في اعتبار أن التراث هو محور الحركة الحضارية التي نخوضها اليوم . وفي تصوري أن هذا كله ظاهرة مرصبة ، واسمحوا لي بتوضيح ذلك بأننا قد استعرقنا كل هذا الوقت في الحديث عن التراث حل حسب الواقع القائم لدينا .

وفي حديثنا عن التراث افترضنا أنه كتلة تاريخية متكونة ومشككة في ماض ناه ، وافترضنا أن مشكلتنا هي كيف نتناول هذا الماضى الناهى ونغوضه الآن في حالنا ، حل حين أن مشكلتنا الحقيقية ليست هكذا حل الإطلاق ، بل في تصوري أن مشكلتنا هي مشكلة الواقع .

وفي دراستنا لواقعنا العربي - وهو المحور الثاني في المروحة التي تمحلت عنها من قبل - يمكن للمكر أن يكون فكراً نقدياً صديداً ، أو تحليلياً وصفيًا ، أو أن يكون قبولياً متلائماً مع الواقع أو لا يكون

هذا مستوى من مستويات الطرح لإشكالية النهضة . ولكن داخل هذه الإشكالية هناك مستوى آخر من الطرح عندما نبحث أزمة «المكر» العربي ذاته ، أو ما يمكن أن نسميه هذا الاسم . فإذا ميزنا الأمر بهذه القسمة ، يمكنني أن أقول إن من جملة عوائل نهضتنا أنها نهضة أرادت أن تنهض بعقل غير ناهض . فالفكر العربي في القرن التاسع عشر لم يكن قد اكتسب مقومات النهوض مثلما حدث في أوروبا ، لو - دون أن اتخذ أوروبا نموذجاً وحيداً ، فلأرجع إلى تاريخنا نحن - مثلما حدث في النهضة العربية التي بدأت تكتمل في العصر المباسي بعد أن اكتسبت شروط العقل الناهض - فيها قبل العصر المباسي ذاته - لتكون قادرة على السير بالنهضة إلى ما يمكن أن تصل إليه . إذن يمكن القول بأن واحداً من مظاهر إشكالية النهضة في الفكر العربي المعاصر ، أننا بدأنا نهضتنا بعقل غير ناهض .

من هنا أنتقل إلى قضية التراث . إن كل نهضة - كيفما كانت - لا بد أن تتظم في تراث ، فليس هناك نهضة تبدأ من «الصفر» . وهناك في نهضتنا التي بدأت منذ القرن الخامس محاولتان متوازيتان - وأحياناً محاولة ثالثة تخرج بينهما - للانتظام في تراثين مختلفين زمنياً ومكانياً وحضارة . فهناك من يحاول أن يتظم في تراث آخر هو التراث العربي في مرحلة معينة من مراحله ، مثل سلامة موسى ، وشبل شميل الذي يطرح علينا نظرية التطور ، ويريد أن يؤسس عليها نهضة ، في حين أن نظرية التطور تقع في قمة تطور الفكر الغربي ، أي أنها تخرج من التعبير الإيديولوجي عن مسيرة الفكر الأوروبي في بعض جوانبها . فما كان هناك نتيجة يراود له أن يكون مقدمة هنا ، ولذلك كان الفضل لأن الظروف الموضوعية ، الفكرية والواقعية ، لا يتقبل مثل هذا الغرس الميكانيكي لمنتجات الأوروبية في الواقع العربي .

كذلك نرى أن من حاولوا الانتظام في تراثنا الماضي قد انتظموا فيه باسترجاعه وليس بإعادة قرنته وإعادة إحيائه وتجديده من الداخل . وهم في عودهم إلى التراث نجد منهم من يعود إلى عهد الرسول ، ومن يعود إلى عهد الصحابة ، وأحياناً إلى عهد عبد الملك بن مروان ، أي أن هناك مدى تاريخياً يمتد عبر قرون قد تصل أحياناً إلى عهد ابن تيمية ، فكانت العودة إلى التراث تتم بوصفه شيئاً خارج التاريخ . نعم إن القرآن والدين والعقيدة والشريعة عند المؤمن ، ذات وجود فوق التاريخي ، وهذا حل أية حال أمر من أمور الضمير . ولكن التطبيق التاريخي للإسلام شيء آخر ، فهو «تراث» ، وهذا التراث متعدد الجوانب ، فمع من نفث أو ترتط ؟ مع المعتزلة أو الأشاعرة ، أو الفلاسفة أو الصوفية ؟ هؤلاء جميعاً عاشوا في «مراحل تاريخية» ، وتجاوز بعضهم بعضاً ، وصاروا بعضهم بعضاً . وأحياناً نجد الأشاعرة مثلاً أكثر تقدماً من المعتزلة أو العكس ، وهكذا . إذن يجب أن تكون نظرتنا إلى التراث نظرة تاريخية ، أي نضعه في سياقه التاريخي . وهذا يتطلب منا إعادة بناءه .

عبد المنعم تليمة :

نعم ، إعادة بناؤه .

محمد حبيب الجابري :

أي أننا في حاجة إلى هملتين متوازيتين :

كذلك فالمشكلة القائمة الآن هي على وجه التحديد : دور « هذا الفكر » في معاينة « هذا الواقع » الذي نحاول أن نصفه . ومن خلال هذا نستطيع أن نتبين كيف يمكن للفكر أن يتناول التراث .

وإن اهتمامي الخاص هو بما يحدث الآن . كيف يتناول المفكرون العرب - بوصفنا بعضنا منهم - قضية التراث . ويدور أن هذا الميل إلى اعتبار التراث الإشكالية الأساسية إنما هو تجسيد لإحدى الطوائف المتأصلة في الفكر العربي ، في حين لا يشكل التراث إلا مكوناً واحداً من مكونات الواقع . وعلينا - ونحن نواجه مشكلة البهجة - أن نختار صعيداً من صعيدين : صعيد المعكر في موقفه المتوازن مع الواقع ، أو صعيد الفكر في موقفه غير المتوازن مع الواقع .

إن الواقع متشابك معقد ، تدخل فيه مئات العناصر ، لا يشكل التراث إلا مكوناً واحداً منها . تدخل فيه سلسلة المفاهيم والمفاهيمات والإيديولوجيات التي دخلت إلى العالم العربي من مصادر أجنبية ، وتدخل فيه سلسلة الصراعات السياسية والطبقية والاجتماعية والاقتصادية التي تطبع الحياة العربية اليوم بطابعها ، وتدخل فيه ظاهرة طفنان السلوك الاستهلاكي في المجتمع العربي خلال السنوات العشر الماضية ، وهي - في نظري - مشكلة أهم كثيراً من مشكلة التراث ، إذ صار لها تأثيرها المثل على الواقع العربي المعاصر وعلى إعطائه خصائصه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الآن .

إن هذا الانشغال بالتراث ظاهرة مرضية ، لا توجد في الثقافة المتكاملة المتجانسة الناصجة الواحدة ، فهي مثل هذه الثقافة ينظر إلى التراث بوصفه المنتج الحضاري المتكامل للوحدة المتصلة في الزمان حتى اللحظة الحاضرة . فالتراث الفرنسي - مثلاً - هو ذلك الامتداد المتصل منذ بدايات الكتابة باللغة الفرنسية أو التصلف بها ، أو صياغة العلم ... إلخ إلى اللحظة الحاضرة التي يكتب فيها مصطفى صفوان بهذه اللغة في باريس . ونحن أقول « التراث الإنجليزي » فإنه ذلك الذي يبدأ من تشوسر ثم شكسبير إلى ت . س . إلوت إلى الوقت الحاضر . أما عندنا نحن في الفكر العربي المعاصر فإننا حين نقول « التراث » فإننا نقصد بذلك الحديث عن ماضٍ ناءٍ متشكل في كتلة قائمة بذاتها ، ونضع هذا التراث مقابلاً للواقع العربي ، وكأن هناك شيئاً اسمه التراث العربي وشيئاً اسمه الواقع العربي . هذه هي الأطروحة المخاطبة الأساسية في تفكيرنا ، وهي تجسيد لعشل المعكر العربي في معاينة الواقع العربي ، لأن التراث ليس إلا مكوناً من مكونات الواقع العربي . وإنني لأرجو أن تنقل مناقشتنا إلى هذا الإطار .

أنور عبد الملك :

إن اللياقة في « التعرب » إبان المرحلة السياسية السابقة هي التي أدت إلى هذه الصعوبة الغريبة للتراثية في الفكر السياسي العربي .

ولكني مقرب من الواقع أرى أنه من الجدير بنا أن نستحيض عن كلمة التراث بكلمة الخصوصية التاريخية ، وبذلك نراعي التكوينات التدريجية العميقة لحضارات المنطقة ، التي كانت تسبق في الوجود مرحلة الفتح العربي الإسلامي .

وبذلك تكون الخصوصية التاريخية هي الصياغة العلمية الجادة التي تحوى الواقع بما له من تراث بتركاته السلبية والإيجابية ، وهي الصياغة التي يمكن أن نصلحها نقطة ابتداء لمواجهة إشكالية الفكر العربي التي اتفق على أنها تكمن في قصور الصياغات الفكرية العربية عن مواكبة الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ... إلخ .

وفي هذا الصدد أقدم اقتراحين عمليين للتحرك :

الأول أن ننظر إلى ما هو قائم بوصفه « معطى » تاريخياً وواقعياً وموضوعياً ، وأن نعيد صياغته بما هو عليه ، أي بما فيه من إيجاب وسلب ، وبما فيه من خصوصيات متنوعة تعود إلى الحضارات القديمة الباقية في وجدان الشعوب العربية المختلفة . وحين نتحرك من أجل تجديد ما هو معطى وقائم ، فإن محور التحرك لن يكون هو العودة إلى الماضي وكيف نعيه . صحيح أنه لا مانع من هذا بوجه ما ، ولكنه لن يكون الوجهة الأساسية للتحرك ، التي هي المشروع الحضاري ، والعمل أنها ومستقبلها من أجل تحفيقه .

والاقتراح الثاني أن يتجه الفكر العربي إلى دراسة التجارب الكبرى المعاصرة ، التي تربطنا بها حمزات وصل ومواكبة وتشابه ، وهي تجارب الشرق الحضاري في الصين واليابان وكوريا وفيتنام والهند ... إلخ ، وبذلك نتعلم من تلك المنطقة التي تشكل أكثر من ثلاثة أرباع العالم الإسلامي الممتد بين المغرب وبحر الصين . ونحن بطبيعة الحال نملك أن نأخذ ونعطي ، أن نتعلم ونعلم .

ومن المهم أن ندرس - مثلاً - تجربة الصين في المزج أو التركيب بين فلسفة كونفوشيوس وفكر مائوتسي تونغ ، بحيث صارت الماركسية تكاد أن تكون هاشية في هذه الصياغة الجديدة ، وبحيث تحول ما كان سلفاً سلبياً إلى وجود جديد حيوي وإيجابي .

إن لنا أن نفيد من تجارب هذه الشعوب التي تشابه معنا في كثير من السمات والتجارب ، بخاصة البعد الحضاري ، والتكوين الاجتماعي الزراعي « الملاحى » ، والثورة الوطنية التحريرية ، مما يمكن أن يركي كثيراً من المعاني الإيجابية في التركة أو التكوين التاريخي العربي ، مثل الوحدة الوطنية - ولنسمها العروة الوثقى أو الأمة - وعلاقة الدولة بالشعب ، وأهمية الثقافة الوطنية ، وأسود أخرى مشتركة ، جمعت بيننا في مؤتمر بانكوك ، الذي لم يكن مؤتمراً دبلوماسياً بقدر ما كان لقاء بين قادة حركات تحرير شعوب الشرق الحضاري .

السيد بس :

أود أن أحطب حل فكرة المشروع الحضاري وما يتضمنه من دراسات مقارنة لتجارب الشرق الحضاري . إنني أوافق على هذا ، ولكن هناك ما هو أهم وما يجب أن يبدأ به . علينا أن نبدأ بتقويم متكامل لتجارب المشروع الحضاري العربي الحديث : لماذا سقطت التجربة الليبرالية ؟ لماذا سقطت التجربة الاشتراكية الناصرية ؟ وليكن هذا التقويم مدخلاً للمستقبل ، لكن بوجه القضايا المعروضة علينا - كما قال الدكتور كمال أبو ديب - تدب القضايا التي لا مفر لأي مشروع حضاري من أن يواجهها : مسألة العدالة ، كيف تتحقق ، وكيف نقلل من الفوارق بين الطبقات ، ومسألة الديمقراطية ، وشكل

النظام ، وديكتاتورية الدولة الرمنية في العالم العربي ، والنظم القمعية وكيف يمكن أن نواجهها ، لأنها هي التي تقهر الجماهير وتمرق نشوء المشروع الحضاري الأصيل ، ومسألة المؤسسة العسكرية في العالم العربي . هذه هي المشكلات الواقعية الحقيقية المطروحة على المثقفين العرب ، وعندهم أن يبدعوا الصياغة الثلاثية للمشروع الحضاري العربي الذي يواجه هذه المشكلات

أنور عبد الملك :

إن دور المثقف العربي من بين ما تحب دراسته بعناية كبيرة ، لكن بصرف تأثير المثقفين في تحريك النهضة العربية ، بل تأثيرهم في إجهادها أيضا ، وهذه ظاهرة خطيرة ويمكننا أن ندرسها من خلال مثل هذه الظواهر القليلة الأساسية التي أسوقها ، وهي : تغريب قطاع واسع من المثقفين العرب ، وتراخي قطاع آخر منهم ، وضعف التراث الأصيل للمستقبل العربي . وهذه نقاط في غاية الأهمية تحتاج إلى دراسات متخصصة .

مصطفى صفوان :

إذا سلمنا بأن هناك صراحا بين المدنية العلمية وطغيان العلم من ناحية ، والخصوصيات الثقافية من ناحية أخرى ، فليس معنى هذا أن سلم بأن الخروج من هذا الصراع يحتاج يكمن في الاحتفاظ المطلق بالخصوصية ، فلا وجود لأي خصوصية - في العصر الحديث - إلا إذا تكيفت مع الحد الأدنى الذي أدخله الواقع العلمي الحديث . ومن ثم فلا بد هنا من جهد إبداعي من جانب الخصوصية حتى تستطيع أن تعيش في هذا العصر . ومن هنا تأتي أهمية دراسة تملح الخصوصيات الأخرى ، التي استطاعت أن تواجه عصر العلم ، وأن تتكيف معه

فما النقاط الأولى التي ينبغي حل أي خصوصية أن تتكيف معها ، وأن تبدع طرق التكيف معها ؟

هناك نقطتان حل سبيل المثال : الأولى تتعلق بالطابع الاستثماري لرأس المال ، والثانية بطرق الإنتاج الصناعي الحديثة . فالرأسمالية ، أو الاستثمار الرأسمالي ، نوع من الاقتصاد الغريب على العقل الإنساني ، لأن العقل في أكثر المذاهب ، وبخاصة المدنية الصينية والمذنية العربية ، عقل إنعاق وبذخ واستهلاك ، حل حين أن العقل في المدنية العربية هو الذي غمر وحده بالقدرة على استخدام المال لخلق المزيد من المال ، أي لخلق « تراكم رأس المال » . ومن جهة ثانية فإنه لا يمكن لأي مجتمع في هذا العصر أن يحفظ وجوده بدون مثل طرق الإنتاج الصناعي الحديث .

وبهذا يكون الإبداع المطلوب من أي خصوصية مطالبا بمواجهة هاتين المضطبتين : تمثيل واحتضان طرق ومواد الإنتاج الحديث ، وتوجيه العقيدة الاقتصادية من الإنعاق والبذخ إلى الاستثمار وتسمية المال .

إذا نظرنا إلى الإسلام باعتباره خصوصية استطاعت أن تتكيف مع نظم اجتماعية واقتصادية مختلفة ، وأن تستوعبها ، كما ذكر الدكتور عبد الله تليمة ، فهل يستطيع الإسلام أن يتكيف مع الواجب مثله

في هذا العصر لتطويع خصوصيته ؟ هذا هو المجهول الذي على المثقفين العرب أن يدرسوه ويكشفوا عنه

محمد حبيب الجابري :

أريد أن أعقب على عبارة عميقة قالها الأح كمال أبو ديب ، ولكنها ينبغي أن تناقش وتلون تلونا آخر .

لقد قلت إن ظاهرة الانكباب على بحث التراث ظاهرة مرضية ، وهي بالفعل كذلك . ولكن علينا دائما أن نجد مخرجنا بما سميته ظاهرة مرضية ، وألا ننقض أهدينا منه بمجرد وضعه بالمرض ، بل علينا أن نعمل على كشف ما فيه من إيجاب ، ونحوه إلى إيجاب .

ولأذكر ظاهرة مرضية أخرى قائمة في واقعنا العربي الذي ندهو إلى الاهتمام به . هناك في أقمنا العربي العرض قطاع كبير من الذين يملكون السلطة « العلمية أو الفكرية » على الجماهير ، أو سمها سلطة « الحاخ » أو الشيخة ، إذا شئت ، ومن ثم هناك قطاعات واسعة من الجماهير العربية تابعة هؤلاء ، وليس لنا نحن المثقفين ، أو الإتنجنييا بالمفهوم العربي ، فلا سلطان لنا عليهم . وينبغي على نحن المثقفين أن نعترف بأننا فئة قليلة جدا ، وغير مؤثرة التأثير الكال في واقعنا الثقافي . إن الكتاب الذي يصدر بيضا ويؤمعه واحد منا ، يتداوله فيها بيتنا نحن فقط ، ولا يورع منه إلا حوالي ستة آلاف نسخة فقط ، فما القيمة التي تمثلها ستة آلاف نسخة في شعب يريد حل مائة وخمسين مليوناً ؟

هذه ظاهرة في الواقع العربي نسميها مرضية ، ولكنها إذا كانت بهذا الحجم وبهذا التجذر في الواقع ، فمعنى ذلك أب تشكل جوهر الخصوصية الحالية ، وإن تكن خصوصية مرضية ، تناظر تلك التي تشكل موضوع الطب النفسي أو الجراحي مثلا

فخصية التراتية إذن لا تشير إلى حالة مرضية يمكن تجاوزها هكذا . وقد كانت جميع المحاولات السابقة لعلاج هذه القضية مجرد محاولات للتجاوز ، ليس بالمعنى الديالكتيكي بل بمعنى الفوز ، وكانت النتيجة رحدود الأعمال هي بمثابة انتكاسة إلى الوراء ، ومنزلة من « التثيت » والتحصن بمواقع خطية ، بالصير العرويدي للتثيت . ونحن جميعا نعرف هذه الظواهر في تاريخ حركة النهضة العربية .

إن الإبداع الخفضي المطلوب منا إذن هو أن نجد مخرجنا مما سبب مرضيا ، وبجعل منه حالة صحية .

كمال أبو ديب .

اسمح لي بأن أتحدث عن هذه النقطة بالتفصيل لأب في غاية الأهمية .

إنني لم أقترح أن تتجاوز ظاهرة التراتية ، وإنما قلت إن الفكر العربي غير متوازن في تعامله مع الواقع ، وغير متوازن في تعامله مع التراث ولإعادة التوازن ينبغي أن نطور مناهجنا الفكرية ، لأسا مانرال نكتب ونفكر ونحلل ونعمل في صياغ شبه مطلق لأدنى المستويات المنهجية في تعاملنا مع الواقع . ونحن يتم هذا التطوير ، نستطيع أن نعاين التراث بوصفه مكونا - فحسب - من مكونات الواقع ، مهما كان الحجم

«المكان» الذي يشعله من هذا الواقع . وبذلك «توصح» التراث صمم به كلية للحياة العربية ، لا أن يجعل التراث بنية الحياة العربية كلها .

والتراث في داخل هذه البنية يرتبط مع مكوناتها الأخرى بروابط وعلاقات علينا أن مكشفها . وسأقدم اقتراحا يصور واحدا من أشكال هذه الارتباطات .

إنى أفرغ أن هناك علاقة عكسية بين التراث - كما يتصوره الفكر العربي ، لا كما أتصوره أنا - من جهة ، والشروط الاقتصادية والتركيب الطبقي للمجتمع العربي كما نعرفه اليوم ، والمشروع القومي أو الحلم القومي الذي مر بمراحل مختلفة ، من جهة ثانية .

ولقد شهدنا في الواقع أنه كلما حدثت تطورات في الشروط الاقتصادية في العالم العربي ، تقلل من حدة التناقضات الطبقية القائمة فيه ، وتواكب تحقق المشروع القومي ، أدنى هذا إلى خود قصة التراث خودا شبه كلي ، وإن كان هذا الحمود يحدث بشكل عفوي ، أي دون تنظيم مسبق ، ودون قصد إلى تهيئة العوامل للزدية إليه .

ذلك أن الفكر القومي العربي ، في أثناء هذه التطورات ، لم يكن يتخذ من التراث موقفا إلا من خلال مفاهيم روحانية إلى حد بعيد : «التراث هو الخلقة الروحية للحضارة العربية» ، مثلا ، ولم نجدكم تسعى من أجل مثل هذا التراث ، وكذلك لم نجدكم تدخل في حرب أو معركة مع التراث .

وهكذا كانت التطورات البنيوية التي وقعت داخل بنية الواقع العربي أو المجتمع العربي هي التي حصرت قصة التراث وجعلتها مقتصرة على أطراف معينة لا تتجاوزها ، في ذلك الحين

ثم وجدنا هذا التناسب العكسي نفسه يعمل عمله في ذلك المحيط التاريخي الذي نعيشه الآن ، حيث انهار المشروع القومي ، وأدت التطورات التي وقعت في البنية الاقتصادية والاجتماعية إلى تعميق تناقضات التركيب الطبقي لا التقليل منها ، فبرزت هاهنا قصة التراث بعد حمود .

وقد لوبط هذا بتراكم عوامل سلبية كثيرة ، منها دور إسرائيل وهزيمة ١٩٦٧ ، ودور العرب الموق للتهضة العربية ، ومنها مشكلات التكيف بين الخصوصية والمالية التي أشار إليها الدكتور صفوت ، ثم هناك بدء طغيان المجتمع الاستهلاكي الذي بدأ في القضاء على الطبقة الوسطى ، وتحويل المجتمع إلى مجتمع استهلاكي يكاد ينتهي بصورة من التصاد متؤدي إلى إنسان ذي بعد واحد في النهاية .

في هذا الفصل التاريخي ، حين يهله للمشروع القومي ، ونزداد حدة التناقضات الطبقية ، ويرداد الصراع مع إسرائيل حدة - يبدو التراث صحنه كأنه قصة رئيسية ، وكأنه للفند الذي نحن بحاجة إلى استعادته

وليس علينا أن يبدأ من القول بأن التراث مشكلة تشغل جميع الناس أو قطاعا واسعا من المجتمع العربي ، ثم نحاول أن نحل المشكلة ؛ فهذا قلب للحقائق ؛ إذ إنه يطر إلى التراث بوصفه بنية

قائمة بذاتها ، في حين أننا لو نظرنا إليه بوصفه مكونا من مكونات الواقع فإننا نستطيع ببساطة الوصول إلى العروص والتصورات التي من خلالها يدرك العلاقات القائمة بين التراث والمكونات الأخرى في البنية الكلية للواقع ، ومن ثم يمكننا أن مواجهها ونحاول أن نطورها بحيث تحمل المشكلة . وإنى لا أقول مثلا يجب معنى التراث ؛ مثل هذه العبارات لا معنى لها ، وإنما العاية أن تصح القضية قضية كسيرة عربية كاملة ؛ قضية مجتمع متجانس متكامل «متبني» ، أي له بنية واضحة ، تجمع كل مكوناته ، ونكشف كل العلاقات القائمة بين هذه المكونات

إن الفكر العربي في تعامله الحالي مع التراث يبرز خصائصه الأصلية . واسمحوا لي أن أشير إلى ثلاث منها . أولا أنه فكر عفائدي ؛ معنى كل النماذج والمحاولات التي قامت ، هناك صبيغ عقائدية هي التي تحدد في النهاية طبيعة الفكر وطبيعة تعامله مع الواقع . وثانيها أنه فكر تجزئتي ؛ وهذه مشكلة أساسية ينبغي أن نحاول أن مواجهها . إنه فكر تجريش على كل المستويات ؛ ونحن نريد أن ندرس ظاهرة معينة فإنه يقوم بعزلها عزلا كليها عن البنى الكلية بمختلف أشكالها ، ثم ينسى أن هذه الظاهرة كانت في الأصل جزءا منها ، ويغوص في هذه الظاهرة وكأنها هي بحق البنية الخاصةة للتحليل . وثالثها أن الفكر العربي - في تصوري - فكر لا تاريخي . وأقسم لكم أنني الآن وأنا جالس ببيكم ، حين يحظر بيالي أبو تمام مثلا ، أشعر وكأنني أفكر في أدونيس ، لا لأنها متشابهان ، ولكن لأن حضور الماضي على مستويات معينة في الوجود العربي هو حضور لا تاريخي بصورة مطلقة ؛ حضور يكاد يلغى عيسته التاريخية ، بل إن هناك تناقضا أساسيا ومفارقة أساسية تتمثل في تصور الماضي وكأنه حاصر حصورا كليها ، وفي الرغبة في التعامل معه - في الوقت نفسه - وكأنه كتلة ماضية متشكلة قائمة بذاتها ، كما وصفت من قبل . إن نريد أن نتعامل مع التراث ، وإننى أرى أنه ليس هناك شيء اسمه التعامل مع التراث ، إنما هناك شيء آخر اسمه التعامل مع بنية الواقع ومكوناته التي نستطيع أن نرتبها في مراتب القيمة والأهمية .

محمد هابذ الحابري :

أعتقد أن ما طرحته الآن يا دكتور كمال هو وما نريد أن يكون ! . وما نريد أن يكون هو أن يصير التراث حصرا في بنية كلية هي بنية الوعي العربي ، أو بنية الكيان العربي .

ولكن الواقع الراهن - كما لواء - يتضمن شيئين : بنية تراثية ، والأخرى - وهي التي تمثل حضور العرب لنا ، أو حضور الثقافة المعاصرة قينا - يمكن أن نسميها بنية معاصرة أو غربية أو حداثة وكل البنيين متحقق على صعيد الوعي والوجود الاجتماعي والحضاري العام ، فمثل صعيد الممران مثلا نجد الحانة تجاور الصومعة ونجد ناطحة السحاب تجاور كوخا ، وهكذا في شق الأصدقاء

فما الإبداع المطلوب إذن لحل هذه الإشكالية ؟

نحن نعرف يا دكتور صفوان - بصفتك متخصصا في هذا

وحمسوية ، تنتظر الإجابة من القوة القائمة التي لا يعرف أحد على وجه التحديد كتبها ، وإن كانت الظواهر القائمة الآن توحى بأنها قوة «موصوعية واقعية» هي قوة «الإسلام» . وليس الإسلام هنا مجرد ما قد يقصد به أحيانا حين يقال «التراث الإسلامي»

إن النظر إلى القوة القائمة بوصفها الإسلام هو ، على الأقل ، الشعور السائد في أوروبا ، وما الحصار السلاحى العسكرى الذى يفرضه الغرب كله على هذه المنطقة - كما الملح أنور عبد الملك على الإشارة إليه - إلا الدليل الذى يؤكد وجود هذا الشعور في الغرب .

عبد المنعم تليمة :

الدكتور كمال يدعو إلى توجيه المكر نحو الاستجابة للواقع . نعم . وإن واقعنا العربى ليعانى من الشمولية الدينية ، فهناك مثلا من يدعى بأن الدين هو التراث كله ، وهناك من يدعى لنفسه أنه هو الدين . وأنا أقول بعمى الشمولية الدينية . فكيف يمكن أن يتحقق هذا ؟ إن هذا يمكن أن يتحقق بفتح باب الاجتهاد الدينى ، وهذا أمر مشروع من داخل الحصار الإسلامى ذاتها . ولم تكن المذاهب أربعة ، بل كانت عشرات وعشرات ، وقد حاول الشيخ محمد عبده نفسه في عصرنا الحديث أن يقوم مذهبا جديدا .

فلجعل حق العسير والتأويل والتحريج لنصوص الدين حقا لجميع المجتهدين ، وليجتهد المجتهدون ليستخرجوا دستورا وقوانين تحل للمشكلات الراهنة في كل مجالات الواقع والحياة الاجتماعية ، وليصوغوا ما شاموا ، وليردوه إلى الله والرسول والقرآن ولكن دون أن يفرض أحد اجتهاده على غيره ، بل يكون لكل مجتهد أن يتقدم بما انتهى إليه اجتهاده في برنامج انتخابى مثلا ، وسوف أكون عند ذلك أول المؤمنين به ، ولكن بوصفه اجتهادا في الدين ، لا على أنه هو الدين والشرعة ذاتها . ذلك أن التشريع هو ما أقنه لواقعى في كل عصر ، مستلهما الشريعة ، ومستمدا منها القوانين ، كما فعل الأئمة السابقون . هذا هو النهج الذى نعالج به ما في الواقع من شمولية دينية .

مصطفى صفوان :

إذا كان المستقبل للإسلام ، بوصفه المعبر عن الخصوصية التى تفقد في وجه فرض التجانس من الغرب على العالم ، فإننى أدعو إلى دراسة تجربتين برز فيهما دور الدين في حصارين مختلفتين الأولى في الصين ، حيث نجد أن الكومونشويسية قد «ابتلعت» الماركسية ، وحلت محلها الآن في السيادة على الثقافة الصينية . والتجربة الثانية ، التى لا تقل أهمية عن الأولى ، هي تجربة عروج أوروبا من القرون الوسطى ، حيث نجد جاليليو يكتب بلغة بلغت العتبة التى لا نظير لها في جمال الحجة وقوة الأسلوب وإشراق العبارة ، مدافعا عن قضاياها بقضايا الدين ذاته ، بالمناهج التى يرميها الدكتور عبد المنعم تليمة .

أنور عبد الملك :

لقد كان جاليليو مؤمنا

بالحال - أن العلاقة بين البنيات علاقة اصطلاحية وليست تكاملية

مصطفى صفوان :

نعم ، هذه هي الحقيقة

محمد هاجد الجاهري :

ونحن نشهد هذا التصادم بين البنى في كل مجالات الواقع : في الجامعة ، وفي الشارع ، وعلى صفحات المجلات المتنافرة المح وسألى الذى أوجهه إلى الدكتور صفوان هو . هل يمكن للإبداع العسكرى العربى أن يخلق بين البنى صيغة واحدة تسمح بمرور عناصر من هذه إلى تلك ومن تلك إلى هذه ، فتصير البنى بنية جديدة واحدة ؟ أم أنه لا بد من تعميق المصادم بينها حتى تنكسر إحدهما وتبقى الأخرى ، لو تنكسر معا لتنشأ بنية جديدة ؟

مصطفى صفوان :

إسرى أرى أنه علينا أن نتظر الإجابة عن هذه المسائل من مجتمعاتنا العربية ، لأن إجابات أو إجابة خبرى ستكون مجرد تعبير عن «خبرات» ولكن هناك مشكلات في هذا الصدد يمكننا الآن مجرد تجديدها بطريقة موضوعية ، فهناك مثلا مشكلة التكيف مع العقلية الاستثمارية لعمال ، ومع استخدام أدوات الإنتاج الصناعى الحديث ، وأساليبه . وعلى سبيل المثال ، نجد أن المجتمعات العربية تنمو ويتزايد عدد سكانها ، فهل نظل محصنة بالنظم والأساليب الحالية والإنتاجية القديمة ، بالرغم من هذه التطورات ؟

وهناك المشكلة التى تحدث عنها الأستاذ السيديس ، وهي مشكلة العلاقة بين السلطة الرسمية والسلطة الدينية . وما حدث في الغرب هو أن الصراع بين هاتين السلطتين قد ارتبط بتقدم العرب وقوته ، على حين تدهورت الحضارة الصينية مثلا ، وثوقت تقدمها ، في غياب مثل هذا الصراع ، بالرغم من أنها كانت متفوقة على أوروبا ذاتها حضاريا ، حتى القرن الحادى عشر ، حيث قدمت اختراعات متعددة ، منها البارود مثلا ، وحيث كانت تمتلك أسطولا بحريا أكبر وأقوى مما كان لدى أوروبا في ذلك الوقت . ولكن هذا كله لا يمتنى أن الصراع بين السلطتين الرسمية والدينية ذو جدوى وفائدة للتقدم الحضارى ، فإذا كان قد أهدأ أوروبا فإنه لا يمتنى أنه يتلصنا نحن العرب ويميدنا

وهنا مشكلة ثالثة . فلقد تحدث الدكتور عبد الملك عن فكرة الاستفادة من تجارب شعوب الشرق الحضارى ومنها الشعب الصينى ، والحقيقة أن الحضارة الصينية وكذلك الحضارة العربية ، تسمحان بالرسم والتصوير ، وعمل الصور في سبحاته وتعالى وللملائكة والأنبياء والعقائيسى ، وغير ذلك من المقدسات والمعيات ، أما الحضارة الإسلامية فإنها تأخذ بتحريم التصوير . فهل يسمح لإسلام التصوير ويرجع عن تحريمه ؟ أم أنه من الممكن تحقيق التقدم في مجال الفن والإبداع الفيين ، مع الاحتفاظ بتحريم التصوير ؟

وهناك أمثلة أخرى كثيرة ثقافية واجتماعية وسياسية وقانونية

مصطفى صفوان :

نعم كان مؤمنا ، ولذلك كان يدافع بقضايا من «داخل» الدين وكذلك كان «كبير» ، الذي كان يقول دائما إنه إنما يكتشف قرائن الله في الطبيعة ، وأنه إنما يكتشف عن الحقائق الإلهية . وكذلك كان ميوتا متصوفا كبيرا . وإنما أرى أننا في حاجة إلى ترجمة كتب هذه الرحلة ، معرب المناهج التي استخدمت في ربط الفكر بالدين ، وهي التي يدعو الدكتور عبد المنعم نعيمة إلى اتباع ما يشابهها للمشاركة في صنع نهضتنا الإسلامية

محمد هابيد الجابري :

ما ذكره الدكتور صفوان الآن يركي رجلي الدكتور أنور . ولكني أريد أن أضيف أننا لا نقصد أن نعيد هذه التجربة لو تلك

مصطفى صفوان :

نعم ، بطبيعة الحال .

محمد هابيد الجابري :

.. ولكننا من ناحية أخرى نجد أن الزمن الخاص بالمرحلة المعاصرة يفرص علينا نتائج « هذه التجارب » فهو يفرص علينا مثلا نتائج جاليليو وبوتن وماكس بلانك وأينشتاين وغيرهم كبراً لأنها تفرص نفسها على العصر .

وأود الآن أن أناقش فكرة الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث ، والدعوة إلى الاجتهاد في تفسيرهما قدر الاستطاعة والجهد . إنني أرى أن المسألة ليست بهذه البساطة . فهناك التراث ، والتراث سلسلة من القيود المترابطة بعضها مع بعض ..

أنور عبد الملك :

القيود بمعنى الحقائق .

محمد هابيد الجابري :

نعم ، هي حقائق ، حلقة بعد حلقة حتى نصل إلى الوقت الحاضر . فإذا أردت الاجتهاد من خلال نصوص القرآن والحديث يقول لك الفقيه : ليس هذا سبيل الفقه ، فالفقه قياس المثلث على الشاهد ، وقياس المربع على الأصل . وهذا المنهج في حقيقته يبنى على تحكم اللغة ، لأنه يفرض نازلة أو حلقة اجتماعية بناء على كلمة يفسرها ويعطيها مضمونها ، أي من خلال العلاقة بين اللفظ والمعنى .

ولسذكر هاهنا أن التقدم الذي كان حريا أن يقع ولكنه لم يكتمل بسبب دخول الحضارة الإسلامية في عصر انحدارها ، هو ما كان سيتم على يد الشاطبي في الأندلس ، وما حلولة من بعد محمد عبده في مصر . لقد أراد الشاطبي أن يعيد تأصيل أصول الفقه ويعيد تأسيسها - كما قال - بعيداً عن الارتباط بالآلفاظ والكلمات

ومعانيها ، وقياس الفروع على الأصول ، قال إنه يجب أن ينظر إلى الشريعة بوصفها كلا ، لتستقرئها وتستخرج منها الكليات ، ومن هذه الكليات تفرع الجزئيات ونطقها بلا تقيد بنص معين . وهذا ما سماه بالرجوع إلى مقاصد الشريعة ، وليس إلى مجرد الألفاظ ودلالات الألفاظ . وقد كان من جملة المسائل التي نبه إليها الشيخ محمد عبده الرجوع إلى الشاطبي ، ولكن ذلك لم يتحقق ، بل حدث تراجع ونكوص إلى الخلف .

وما أريد قوله في النهاية هو أن الدعوة إلى الاجتهاد : أنا أجتهد ، وأنت تجتهد ، والكل يجتهد ، والكل يسلم بحصرية الآخر في الاجتهاد ... الخ . إن هذا كله لا يسلم أحد به لك في الحقيقة ، ولا يستجيب إليه أحد ، ولو كان الأمر كذلك ، بهذه السهولة ، لانتهد المشكلة وصرفنا جميعا مجتهدين .

أنور عبد الملك :

إن التراجع أو الكوص الذي وقع للإبداع ومعاني الإبداع في مصر والأقطار العربية إنما يرجع إلى موجة « التغريب » التي سادت المنطقة ، وطغت مصر في فترة سابقة ، ولكنها الآن تضبط وتعدل ، ويحد من سلطانها .

مصطفى صفوان :

وهل هناك ارتباط بين هذا وبين وضعنا المعاصر بالسلاح كـ وسعت ؟

أنور عبد الملك :

نعم ، فهنا جزء منه . وقد قاد هذه الموجة من التغريب من لا يؤمنون بالقدرة الذاتية لمصر والوطن العربي على الإبداع والخلق والإشاعة

كمال أبو ديب :

أود أن أعود إلى الحديث عن القضية التي أثارها الدكتور عبد المنعم نعيمة . لمحين يقال مثلا : « لا بد أن نجتهد » لا بد أن نفكر بالطريقة التالية . لا بد أن ندخل في حوارات ، وأن نفتح إمكانات التعبير دعنا نجتهد . دعنا نشرع بالطريقة التالية ... الخ ، فإن هذا في تصوري يصل للمكر عن الواقع . وإنني أعتقد أننا جميعا ربما نمكر بطريقة مماثلة ، ونصور أن هذه الأمور ممكنة أبداً كان الواقع . على حين أن القضية ليست قضية الفكر ، وإنما هي قضية تلك العلاقة « الغربية » بين الفكر والواقع ، لأن الفكر حين يتحول إلى إيديولوجيا صرف يفقد قدرته على التأثير في الواقع والقيام بدوره فيه . ولذلك علينا أن نسأل . في أي الظروف نستطيع أن نقول دعنا نجتهد ، يقول لك الناس دعنا نجتهد ؟ ما العوامل التي تجعل هذا ممكنا ؟ وما العوامل التي لا تجعله ممكنا ؟

وإننا أيضا حين نستشهد بالتاريخ فإننا نمارس الشيء نفسه ، فنقول مثلا إن الفكر العربي كان في مرحلة من المراحل حواريا اجتهاديا ، ثم

عرض كتاب

أثر اللسانيات

في النقد العربي الحديث

لتوفيق الزيدى

عرض: محمود الربيعي

(أ) هل يمكننا القول بأننا نمش الآن - في النقد الأدبي - عصرأً ألسنياً دنيوياً ، بعد أن عشنا في أحقاب انطوت من القرن العشرين حصورا رومانسية ، ودسبكولوجية ، وواقعية ، ؟
ليست هذه بالضرورة بشرى ترف إلى القراء ، وإنما هي - إن صححت - وصف لحال ماثلة . وهي حال إلا تكن ماثلة في مجال النقد العربي الحديث على اتساعه ، فهي ماثلة في زاوية منه على الأقل . وقد أعطانا المؤلف - توفيق الزيدى - نفسه إشارة التراجع عن إطلاق الحال إطلاقاً واسماً إلى حصرها في جانب واحد ، وذلك حين قيد عنوان كتابه بجملة جانبية لقول : في بعض نماذج . ولا أدري هل قصد المؤلف بهذا العنوان الجاهلي التخليف من « الوقع المثير » للعنوان العام للكتاب ، أو قصد إلى إعطاء هذا العنوان سمة منهجية تطبيقية . وهي كل فواقع الحال يشهد بأن المادة التي توفقت في الكتاب مادة محدودة في الزمان والمكان ، وأن النتائج المستخلصة منها محدودة كذلك !

إلى أقصر (ولا يعني هنا إلا أن اتساءل : كيف تكون مصطلحات تلك التي تختلف ، كليا ، من ناقد إلى آخر ؟) . وليس غريباً - بعد ذلك - أن نجد معظم المادة محصورة في أبحاث جامعية مقدمة للحصول على درجة « الليكولوم » أو « الماجستير » ، كما أنه ليس غريباً أن نجد معظم هذه المادة محصورة في كتاب « توسمين » ، وأن كتابها لا يزالون في طور الشباب (أو الكهولة على أقصى تقدير) !

(ب) - في الفصل الأول - وعنوانه

٣ - وجوب الاطلاع على الآثار الأدبية النقدية ، وهي غير مصالحة للنصوص النقدية غالباً ، وغير متوفرة في المكتبات (يلاحظ أن المؤلف ناقش مسالة معتملة على أعمال معروفة ومتاحة ، مثل « رسالة العفرون » ، و « حديث عيسى بن هشام » ، والجزء الأول من كتاب « الأيام »)
٤ - صعوبة الحصول على المصادر النقدية الأجنبية (١١)

٥ - مشكلة المصطلحات في العلوم الإنسانية ، واختلافها الكلي من ناقد

(ب) وقد فصلت مقدمة الكتاب الأسباب التي دعت إلى انحصار مادته في زاوية ضيقة ، وذلك على النحو التالي :

١ - عدم توافر النصوص النقدية العربية ذات التوجه اللسانية في مكتباتنا (أغلب الظن أن المقصود هنا المكتبات التونسية) مما جعلنا نعتمد على أعمال جامعية مرقونة (مكتوبة على الآلة الكاتبة) .

٢ - تشتت هذه النصوص النقدية ، فهي غالباً ما تكون في شكل مقالات منشورة بالمجلات والجرائد

« مدخل إلى تاريخ الأشكال ومصادره ومصطلحاته » - يعود الباحث إلى ظاهرة « عدم توافر المصادر والمراجع ، عربية وأجنبية » ، منتهيا إلى حصر مآلته في زاوية ضيقة ، ومعتبرا عن ذلك بأقرب اعتدال ، وذلك حين يقول : « . . . معتلين عن عدم التعرض لبعض آخر منها ، لفقدانها في المكتبات التونسية » وهذا الفصل يقدم مختصر الجهود التي تمت في اللغة العربية ، والنقد العربي ، في نطاق « اللسانيات » ، وعلى الرغم من أن هذه الصورة « مفهومة » بعناية من الخارج ، ومبوية إلى نقاط أو مراحل ، هي ما سمى « عملية التحسين » ، و « عملية انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي » ، و « عملية تطبيقه على النقد العربي » ، فإنها أقل إحكاما في الدخول ، وذلك حين تعرض للمادة الأصلية في فقرات بدت جلية في الإشارة الحافظة إلى كتاب حل عبد الواحد والي (يسميه المؤلف « الوالي ») وفقه اللغة ، وإلى كتاب تمام حسان « اللغة العربية : معناها ومبناها » ، كما بدت في التصرير المختصر المبسر الذي تحدث فيه المؤلف عن « مدرسة البحث » ، و « مدرسة المهجر » ، و « مدرسة الديوان » و « طه حسين » (ص ١٨) .

وكما تصيب الكتاب « خليلة » في المادة في تلك المرحلة المبكرة تصيب كذلك - في المرحلة المبكرة ذاتها - « خليلة » أخرى لعلها لم تند خطرا ، وهي اعتماد الوثائق على بعض المراجع في نقاط حسنة من البحث ، ثم التفتيل من شأن هذه المراجع كلها سنحت المناسبة . وقد ظهر هذا جليا في وصفه التالي لكتاب صلاح فضل « نظرية اللبائية في النقد الأدبي » في مرحلة متقدمة ، حل الرغم من اتكائه عليه بعد ذلك :

« وقد شكل القسم الأول مسحا تاريخيا للمدارس اللسانية الحديثة . أما القسم الثاني فقد كثرت فيه العموميات ، وخلا من الإحالات النصية ، كحديثه عن شكلية القصة عند اليونانيين ، مازجا بين طريقة تودوروف وطريقة بارط ، دون توضيح للفروق بينها . أم تعرضه لبعض التطبيقات اللبائية في العالم العربي فقد جاءت أحكامه مقتضبة لا تستند إلى تحليل دقيق » (ص ٢٥) . ولا أريد أن أقول هنا إنه على من

يصف عملا بالانضاب وعدم الاستناد إلى التحليل الدقيق ألا يكون هو نفسه مقتضيا في حكمه عليه ومفتقرا إلى التحليل الدقيق ، ولا أريد أن أقف طويلا عند المقارنة بين ما يقرره المؤلف هنا من عدم رضا عن كتاب صلاح فضل (ثم اعتماده الواضح عليه) وبين إطراره العالي لأعمال عبد السلام المسدي (مشرفه على هذا البحث المعروف ، الذي كان في الأصل بحثا قدم لتبيل شهادة « الكفاءة في البحث ») دون أن يقدم على هذا الإطراء التحليل « المسهب » والتحليل الدقيق .

ويتصل بتدخل المادة في هذا القسم غياب أسس اختيارها والرحم - الذي يبدو أحيانا عشوائيا - لقالات مترجمة ، واضطراب المصطلح واضحا (والمصطلح حديث تال قد يطول) . ولا يسع القارئ العادي - بله للتخصص - إلا أن يتساءل : إذا كان تقديم « الجهود » الألفية في النقد العربي الحديث يتم هنا على سبيل الحصر ، فما دليل هذا الحصر ؟ والواقع أن الصعوبات التي أشار إليها المؤلف في صدر هذا الفصل تنفي أن تكون الملتزمة مقدمة على سبيل الحصر ، وإذا كانت قد تمت على سبيل المثال فما أسس اختيار المثال ؟ وإذا كانت قد تمت على أساس « المتاح » (وهو ما ترجمه إشارة المؤلف إلى الصعوبات السالفة الذكر) فما أبعد القلب عن الاطمئنان إلى نتائج مبنية على مجرد التوافر المتاح ؟

(ج) وفي الفصل الثقل - وعنوانه « الأثر الصوتي » - يعود المؤلف إلى حديث النظريات الذي لم يفلت منه في الواقع قط ، وهو في زحمة إشاراته إلى الأعلام من أمثال دي سومير ، واستعراضه لقائمة أعمال جاكوبسون النقدية الخاصة بالشعر (ذكر أربعة منها في هامش ٦١ دون سبب كاف) ، يطلق أحكاما على اللغة العربية لا تخلو من غرابة . يقول : « على أننا نشير إلى أن دراسة النبرة في العربية غير مهمة إذ لا تقوم النبرة بطور تجريبي بين الأصوات العربية . أما الطبقات الصوتية فلا يمكن أن تطبق إلا في اللغة الصينية مثلا (١١) فالعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية » (ص ٨٠) . فكيف يمكن القول بأن العربية لا تعتمد الطبقات الصوتية ؟ وهل طبقة الصوت في الجملة

الاستفهامية - مثلا - هي طبقة الصوت في الجملة الخبرية ؟ لعلها اللغة والأصوات أن يقرروا ، ولكن الواقع العمى قد يغشنا عن كل قرار .

واستمرارا للحديث النظري « الصوتي » يشير المؤلف إلى « تعريفات » لابن طباطبا ، قدامة بن جعفر ، و ابن رشيق ، مازجا ذلك بأنكار لأرسطو في كتاب « فن الشعر » ترجمة عبد الرحمن بدوي (يكتبها عبد الرحمان)

وفي الجانب التطبيقي يقف عند محاولات في التحليل الصوتي للشعر ، وبخاصة لكامل أبو ديب في قصيدة لأدريس ، ولعبد السلام المسدي في بعض شعر المتنبي . وهو يقتبس - من محاولة المسدي - لا الكلام فحسب ، بل الأقواس والأسم ، وأنصاف الدوائر ، وما إلى ذلك مما ولع به « البنيويون » (ولم يستطيعوا بعد إدخاله إلى وجدان القارئ العربي) . وفي كل ذلك لا يتوقف إطراره البادي لعبد السلام المسدي ، ولنهج اللسانيات (راجع بصفة خاصة صفحتي ٦٩ ، ٧٠) .

(د) ومن « الأثر الصوتي » في الفصل الثقل إلى « الأثر التركيبي » في الفصل الثالث . والمؤلف يفتح هذا الفصل بفكرة لا خلاف عليها (وإن كانت عبرته يكتنفها الغموض) يقول :

« وإذا كان الخطاب الأدبي (يقصد العمل الأدبي) كما أسلفنا نظاما لغويا فإن الذي يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبته الفني أو الأدبي ، فكل منا قادر على خلق سلسلة كلامية وفقا لقواعد اللغة . ولكن هذه السلسلة لا تكتسب قيمة إلا إذا ربطناها بنظام دلالي . فدراسة الخطاب تركيبيا لا نجعلنا في حقي من المداليل ، بل إن علم التركيب يستند إلى نظام الدوال في نطاق ما تدل عليه ، ودراسة الخطاب من وجهة تركيبية تقضي حتما إلى اكتفاء دلالاته ، لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته » (ص ٧٣) . والمؤلف يعود إلى الحديث النظري ، ويلجأ حول الفكرة السالفة ، مكررا التعمير هنا ، ومثيرا - مرة ثانية - إلى كمال أبو ديب في تحليله لقصيدة أدونيس ، مبرزاً منهجه في إعجاب خفي أحيانا ، واضح

وفي صفحات ثالثة من هذا الفصل يعرض المؤلف لبحث محمد بن صالح بن عمر عن « التحليل الهيكلى للقصيدة العربية » . وهو يعرض جدولوله ومسمياته الجدولة ، وبخاصة في استخدام « النعت » في صورة تبهير العين للنظرة الأولى . ولكن إذا أعدنا النظر وجدنا أننا أمام فكرة الاستعارة التقليدية وقد قدمت في ثوب جديد ! وقد نعقب على هذا بأنه لا ضرر في ذلك ولا خطر ، وأنه الشراب القديم في الكأس الجديد ، وقد يعقب غرنا بقوله : ولماذا ندعى الجملة إذن ، ونعقد الأسود والكلام ذاته يمكن أن يقال عن « المجاز » و « التشبيه » و « التناقض » ، وهي أمور أفاض القدماء في دراستها على نحو أكثر بسرا وأبعد أثرا ؟

عمل أن « الثلاثيات » و « الأسهم » و « الدياجرامات » لا تزال مستمرة في هذا الفصل ، وهي تطالعنا - هنا - من خلال عرض المؤلف لدراسة خالدة سعيد عن « الصورة الشعرية » عند بدر شاكر السياب من خلال قصيدته « النهر والموت » .

ويتهى الفصل بعرض الجهود النظرية المختارة التي تتحدث عن « الأسلوب والأسلوبية » . ومرة أخرى يتصدر عبد السلام المسدي مقدمة الصورة ، فيصف المؤلف بعض أبحاثه بهذه العبارة « لقد أحصيت هذه النظريات النقد العربي » (ص ٩٢) . وأقول له - عمل عجول - : « ليس بعد ! » كما يعرض لبحث محمد الهادي الطرابلسي « مظاهر التكبير في الأسلوب عند العرب » ، ولخلدون الشمة ، ثم يقدم لنا « حوصلة » (وهي مصطلحه الخاص الذي يقصد به « خلاصة » أو « نتيجة » الفصل) في هذه « الحوصلة » يتحدث المؤلف عن أن « اللسانيات » قد أفرزت « الأسلوبية » التي احتق بها « النقد العرب المعاصرون » . ولو أنصف لكان أدق تعبيراً فقال : « بعض النقد العرب المعاصرين » وهو يقصد بالطبع هؤلاء الذين يتسم هو نفسه إليهم فيما يبدو ، ويشهد بكلامهم ، وليس من الدقة في التعبير أن يسميهم - مع كل التقدير - « النقد العرب المعاصرين » !

(و) وصوان المصطلح الخامس « الأثر الشكل » ، وهو يبدأ بعرض تاريخي مبسر ،

كيف تتخذ للتدليل على منهج ، يعتمد أصلاً الناحية اللغوية ، مادة مكتوبة بلغة أجنبية ؟

في هذا الفصل نتعرف وسيلة « بنوية » أصيلة في تناول العمل الأدبي هي الوسيلة « الإحصائية » ، التي اعتمدتها الباحثة في كتاب « الأيام » ، والتي يقول عنها المؤلف :

« فالجهد الإحصائي للمفردات التي قامت به في أول تحليلها ، قصد إبراز مستويات الدلالة المستعملة ، يوضح لنا أن طه حسين قد أوضح لفته لهذا « الاختيار » . وقد اعتمدت الباحثة على الإحصاء لإبراز مثل هذه الكلمات المحورية ، فمنها كلمة « صوت » التي تتردد ١٠ مرات ، وكلمات مؤلفة من اسمين ، دالة على الحد المكاني « صباح الفصب » وتكرر ٨ مرات ، وكلمة « حضرت » مع جمعها ، وتكرر ٨ مرات أيضاً . ولما بقية الكلمات في الفصل الأول من « الأيام » فهي « قول » ففهم هذه النوى الثلاث : الصوت والانتهاش والتوق . فمن الأسماء الدالة على الصوت ذكرنا « صوت » ، نغمة ، لفظ ، خطيب ، صباح الأطفال ، غناء النساء ، ضجيج وحجيج عند الصباح ، دعاء الأميرة » . ومن الأعمال تورد فعل « ذكر » الذي يتكرر ١٠ مرات ، وتغنى . وتستقطب فكرة الانجذاب أسماء مثل (فاروقيت وحجاب وغرفة وليل وسياج) أما فكرة التوق تستقطب أسماء مثل (حركة ودنيا وقناة وديكة ووثب الأراب واضطراب العنارات) وأفعالا مثل (تخطى وتخرج ووصل وكثر النوم) . ولعل مثل هذه الكلمات تشكل آخر الأمر معجماً صغيراً خاصاً « بالأيام » من جهة ، وبطه حسين من جهة ثانية . (ص ٨٥)

والسؤال الذي لم يطرحه المؤلف تعقياً على هذا المنهج ، وكان لابد أن يطرحه وفاء لإعجابه به من ناحية ، ووفاء لحق القارئ عليه في بيان قيمة هذا المنهج من ناحية أخرى ، هو : هل هذا المنهج - بفعله هذا - أضاع العمل الأدبي ، وفتح الباب واسعاً أمام القارئ لبلج حوائله المعنوية والرمزية والإشارية والجمالية ؟ لو حذ من مجال الحركة أمله يرسم معالم بعينها ، وتحديد سمات بعينها ، من شأنها أن « تحجم » القرينة ، أمام القارئ ، و « تؤطر » ذهنه ؟

أحياناً . وينظرة إلى بعض ما اقتبسه المؤلف من كمال أبو حبيب تتجلى الهندسة الخارجية للحكمة التي ترك - في حيا الحرص على الأحكام - معظم الالب غير مطروق . إنه كما يبدو منهج تسريبي يبحث لكل شيء في القصيدة عن معنى في صاحبها ، وذلك لأنه يعترض - فيما يبدو - أنها قصيدة عظيمة ، من قبل أن يتناولها على الإطلاق .

يقول المؤلف : « وفعلنا في هذا المؤلف (كمال أبو حبيب) يدرس نسق العطف ومدى إبرازه للدلالة ، فيرى أن « الولو » الرابطة بين « قتلت » و « فرجت » تفيد التكمال . إذ إن عملية « القتل » مقصودة في حد ذاتها ، لأنها ترمي إلى الإعادة والخلق ، وهو يحتاج فيه إلى « المزج » و « الصجن » (هكذا) . ومن هنا فالمعنيان متكاملتان ، تتبع إحداهما الأخرى . إلا أن الفعل الثالث في الحركة الثالثة وهو « ابتكرت » يرد دون عطف . فخلو التركيب من العطف يبرز دلالة مقصودة ، وهي أن الابتكار خلق دون بدء (ص ٧٩) . وإذا فالمسألة هيومة سلفاً على هذا النحو التسريبي ، فإذا استخدمت القصيدة حرف السواو فذلك لسبب في صاحبها ، وإذا أسقطت فذلك لسبب في صاحبها كذلك ، وهكذا يمكن أن نصل إلى حالة في النقد نسوخ فيها الشيء وضده ، ولا يوجد تفلت من « المنهج » أكثر من هذا !

ويتهى هذا الفصل بالكشف عن بعض « فوائد » المنهج ، من « التأكيد على وجوب تجريد النحو العربي وتعبيره ليصبح أداة إيجابية لسر أغوار الخطاب الأدبي » (ص ٨٠) وإن لم يكشف - بالقطع - عن كيفية سبر أغوار العمل الأدبي من الناحيتين الذهبية والروحية ، فبقى هذه النقطة آية قصور في منهج « اللسانيات » ، لم يتغلب عليه حتى الآن .

(هـ) وصوان المصطلح الرابع « الأثر الأسلوب » ، وهو يبدأ - كغيره - بشطرات من أفكار العربيين وأفكار العرب القدماء ، ثم يخلط إلى نموذج معاصر في التحليل « الألسني » هو - في هذه المرة - دراسة أوديت بيتي للفصل الأول من كتاب « الأيام » لطه حسين . ولا أدرى كيف ساع أن تتحل هذه الدراسة (المترجمة) مادة الكتاب ؟ إذ

يذكر فيه « حلقة موسكو » اللسانية ، وحلقة « براغ اللسانية » ، وهذا كلام معاد بالطبع ، ثم يقتبس بعض جداول جلدون الشمعة وأسهمه الإشارية ، ويعود إلى نقاط نظرية يعلن بعدها أن النقد العربي الحديث اعتمد في نقطة « الشكل » على مقالين « لثودوروف ودولان بارط » (ولا يسع الفسري إلا أن يقر متعجباً . ما أشد فقر منهج يعتمد في تطبيقاته على عكازين اثنتين (أقصد مقالين اثنين !) والسادس التطبيقية التي يدرسها هذا الفصل هي : البنية القصصية في رسالة العفراء « لحسين السواد » و« التركيب القصصي في كيلة ودعة » لرامسة كبير ، و« مائة ليلة وليلة » لمحمود طرشونة ، و« حديث عيسى بن هشام » لمحمد الطويل ، و« حديث رشيد ثابت » و« تحليل سمات الجزء الأول من الأيام لطفه حسين » لعن المشي ، ولكل بحث من هذه الأبحاث راية خاصة في هذا الفصل ، تجعله يحتمل عنواناً جانبياً .

ولا يتجاوز عرض المؤلف هذه الأبحاث حد التحصيل السريع كثيراً ، ولكنه يبرز خلال هذا التلخيص أفكاراً مفيدة له ولأصحاب هذه الأبحاث ، منها - على سبيل المثال - ما أشار إليه حسين الواد من قوله « إن البنيوية طريقة عمل أكثر منها موقف فكري » (ص ١٠٤) كذا والصحيح بالطبع موقفاً فكرياً . وهذا ما جعله يرى أن الحديث النظري عنها عديم الجدوى ، فمثل هذا الكلام يصح أن يقدم لبعض نقادنا الذين يملأون الأدب كلاماً غير مفهوم عن « البنيوية » ، ويسودون صفحات أولى بها أن تنفق في فحص أصال أدبية على أساس المنهج البنيوي . ومما كذلك تقريره - في معرض الدفاع عن حسين الواد ضد ما رماه به صلاح فصل من السطحية - أن وجه القصور عند حسين الواد يعود إلى قصور في المنهج البنيوي ذاته (ص ١٠٩) ، فواحي القصور ينبغي أن تكون دائماً نصب أعيننا ، وذلك حتى لا نسرف في الانبهار ، وحتى نتحدد قيمة مثل هذه المنهج لأدبنا العربي بالضغط . ونرى الاختصار للدخل يجر المؤلف في هذا الفصل إلى تعميمات غامضة ، مثل جعله فكرة أن النص « وليد الظروف التاريخية » ثمرة من ثمرات احتكاك النقد العرب بنظرية

جولدمان ، وأحب أن هذه الفكرة أقدم من ذلك برمن طويل ، وكذلك يجيره على تلخيص بعض الأبحاث بطريقة مدرسية تماماً (انظر مثلاً حديثه عن بحث محمد رشيد ثابت عن « حديث عيسى بن هشام ») (ص ١١٩) .

وفي « حوصلة » هذا الفصل يقدم المؤلف عدة نقاط أبرزها ما يقرره من أن « الأثر الشكلي قد أنصب النقد العربي وأبعد عن الشكل مفهوم الاحتمال (أن يكون مجرد محتوى) ، فأنظر بخطأ المشائية شكل / مضمون ، وبأن الأثر كل لا يتجزأ » (ص ١٢٠) . ومن المظلم البين للنقد العربي أن يقال عنه هذا الكلام الذي يحمل اتهامه بأن وعيه بهذه الفكرة قد تأخر حتى تأثره بالدراسة الشكلية . ونحن إذاً نحينا جانباً وهي الفاد العرب القدامى بأن العمل الأدبي يجب صياغة كالسيكة المفرغة ، ، يعني أن النقد العربي الحديث منذ أوائل الصبغة وهي هذه الحقيقة التي انتضحت في النقد « المهجري » والديواني ، وعند طه حسين (والقرأ مثلاً دراسته لمعلقة ليد) ، أما فيما بين هذه الحقبة ووضوح أثر الشكليين فقد استقرت هذه المقولة بشكل نهائي ، ولم يعد عليها كبير خلاف

(ز) الفصل السادس : يبحث « الأثر الدلالي » ، وهو يبدأ بكلام لا يخلو من غموض عن الوظيفة الدلالية في العمل الأدبي ، التي تتم طبقاً لما يقوله المؤلف أنها على مستوى علائقي سياقي ، وهو يبدأ على مستوى مرجعي ، وهو ما حوصله أوغدن (Ogden) - يقصد أوغدن ! وريشار (Richards) - يقصد ريتشاردز ! - في هذا المثلث (ثم يرسم المثلث - ص ١٢٤) . وفي الجانب التطبيقي يتناول بحث « لوديت بيتي » عن مستوى الدلالة التي استعملها طه حسين في كتابه « الأيام » ، وشرح شبكة الحقول الدلالية في المقدرات ، وفي الصفات ، وفي الأصال ، وفي ظاهرة التكرار ، كما يتناول بحث خالدة سعيد عن قصيدة بدر شاكر السياب المشار إليها سلفاً ، فيتبع السلاسل ، ويرسم الجداول التي أحكمتها الباحثة ، دون أن يكشف لنا عن الشيء الأهم ، وهو كيف أسهمت هذه الإحصائيات ، والخطوط ، والسلاسل ،

والجداول في تكوين القصيدة ، وصاغت القارئ على استكناه صحتها . وهو يتركنا بانطباع متكرر ، أن قصاري ما يستطيع مثل هذا المنهج الأتسي أن يصل إليه هو أن مسح ظاهر القصيدة فيسبب « حركاتها » ، ويهرس دواترها ، وكأنها « مسفونية ناعية » . يقول - نقلاً عن الباحثة فيما يبدو :

« يمكن إذن تلخيص مسار القصيدة كما يلي :
- حركة ١ متشابهة مع حركة ٢ تتجهان إلى :

- ١ - دائرة أسطوانية .
 - ٢ - دائرة الطويلة المردية .
 - ٣ - دائرة الطويلة الجماعية .
 - ٤ - دائرة الحلم المصحح للواقع .
- حركة ٣ هي حركة الولادة
- حركة ٤ هي حركة الالتقاء المتعدد بالدائرة الكونية (ص ١٢٩) .

كذلك يتناول هذا الفصل - مرة ثالثة - أورابفة لا أدرى ! - دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أدونيس ، مبرزاً من جديد مسألة الحركات والتحويلات والمستويات .

كما يتناول بحث محمود طرشونة « الأدب المزدوج في مؤلفات المسعودي » ، وإذ يصل إلى جداول محمود العكشي في تلخيص قصائد سعيد عقل ونزار قباني وبدر شاكر السياب ، نصبح المسألة مبهمه تماماً (راجع الرسوم البيانية المرفقة التي ينقلها المؤلف عن محمود العكشي في ص ١٥٣) . ومع ذلك يجهد المؤلف لديه ما يقوله عن هذا الجدول الغريب (الطريف شعيرة !) :

« هذا الجدول الطريف وإن لم يستغله الباحث ، يشير بمصوح إلى أن درجة الاستجابة للمخاطب الأدبي هي رهينة القارئ (لم أستطع فهم كلمة « رهينة » هنا بالضغط !) وبنيته من الخطأ . ولعلنا سنتيح من هذا أن مهمة النقد ليست الكشف عن « قصد الكاتب » ، وعن دلالة وجيدة وفارة ، وإنما مهمته تكمن في الكشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد (وهذا كلام جيد ، ولكنني لا أدرى كيف يمكن استخلاصه من الجدول المشار إليه !) وهو

حين الولد ومحمد بن صالح بن عمر وعبد السلام السدي ، اللذين طوروا مناهجهم ، وملكوا طريق التخصص ، على حين أن المغرب مثلاً لم يهتم بالنقد اللساني إلا في أواخر السبعينات مع مجلة « الثقافة الجديدة » ، أما في المشرق فيبدأ عمله « مواقف » قد لعت دوراً مهماً في بلورة النموذج اللساني ، إذ اهتمت في أعدادها الأولى بعرض النصوص النقدية العربية وترجمتها ، ثم اتجهت نحو التطبيق خاصة مع كمال أبو ذيب وعالمة سعيد ، (ص : ١٥٤) .

(ي) ومن أهم ما صممه المؤلف أنه أخفق بالكتاب قائمتين « بالمصطلحات » ، سمي إحداهما « المصطلحات المستقرة » ، وسمى الثانية « المصطلحات المتأرجحة » ، وبسطة إلى هاتين يمكن القول بأن تسمية هذه الكلمات بالمصطلحات فيه « تجاوز كبير » ، وإن الأخرى أن تسمى ترجمة لمصطلحات أجنبية في كلمات أو عبارات عربية استخدم فيها الحس الشخصي ، ولم تكتسب أي قدر من الاستقرار والتداول والاتفاق يجعل منها مصطلحات . ولست أريد أن أتبع في المازق ذاته ، فأقدم ترجمتي الخاصة لبعض هذه المصطلحات ، ولكنني أريد لحسب أن أضع أمام القارئ بعض الأمثلة من القائمتين والمشكلة الخاصة تنجس فيها أسماء « المصطلحات المستقرة » ، دون أن يقول لنا كيف (وأين) استقرت ؟ فمن السدي يطعن مثلاً من واقع تجربته وقراءاته إلى أن الكلمات العربية التالية مصطلحات مستقرة في نظير المصطلح الأجنبي المقابل لها :

«تداول»	(في مقابل)	Alternance
«زمنية»	(في مقابل)	Diachronie
«عبارة»	(في مقابل)	Parole
«مقطوعة»	(في مقابل)	Sequence

إن هذه الكلمات العربية ليس لها معنى اصطلاحى على الإطلاق لم لا يعرف أصلها الأجنبي ، وإذا نحي عنها أصلها الأجنبي فقدت كل ظل لحس أو فنى ، والدليل على أن المؤلف نفسه يدرك هذا أنه يرفدها دائماً بأصلها ، فليس معنى كونها مصطلحاً إذن ؟ إن المصطلح المستقر هو ذلك الذى يقف معتمداً على نفسه ، وعلى رصيده في أذهان المشتغلين

إلى جولدمان بوجه انتقاداً واضحاً إلى معسكره من طائفة النقاد العرب البيروقراطيين ، وهو انتقاد من المفيد وضعه أمام القارئ ، يقول المؤلف :

« ولقد حرف عدة نقاد عرب هذا المنهج الجولدماني مطلقى على أعمالهم الجدل الأيديولوجي والتركيز على المصالح ، واتخذوا « نقل الكاتب للواقع » مقياساً لنجاح الأثر ، وهو ما يعصمه حلدون الشمعة بقوله :

« إن اقتراب الناقد من مناهج علم الاجتماع مثلاً (سمياً منه) لتحقيق ما يدعوه بالمنهج العلمى - هذا الاقتراب الذى قد يصل إلى حد التطبيق في الحالات التى تزداد الحساسية فيها لتحويل النقد الأدبى إلى علم منهجى ، قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد ، مادام هو الذى يصح به على مفاتيح القانون » (ص ١٤٦) .

وفي نهاية الفصل يلخص آراء الناس (أو كما يجب أن يقول هو : « بحولها ») في كلام يبدو أنه مستترجم إليه باعتباره « إليه الخاص » وهو كلام ليس جليداً ، كما أنه ليس واضحاً بالدرجة الكافية ، يقول :

« كل هذه الأراء تشير بوضوح إلى أن النص ، وإن كان له حاله الخاص ، فإن بنية هذا العالم مشروطة بالعالم الخارجى » (وهنا يبدأ الاضطراب والغموض ، إذ كيف يمكن أن نسلم بأن للنص حاله الخاص ثم نشترط عليه الشروط ؟) « فالكتاب ليس وحده المؤلف ، بل يشترك معه في أن واحد المجتمع والتاريخ » (وما أنه لا يقابل لنا كيف ، فليتنا نجد أنفسنا - مرة أخرى - محاطين بالغموض) . « وبذلك يكون النص هو العلاقة ذاتها » (ولا أدري هل تكون قد عدنا بذلك إلى « الجدلية » . التى يمر منها المؤلف لولم يعد (١) - ص ١٤٩ .

(ط) ونهى « في النهاية » الحائقة العالمة « فتلخص الأمور تلخيصاً ، معتمدة على حصر مادة الكتاب بإيجاز ، وتعلل في « زهو موارب » ، « أن المسألة النقدية اللسانية ونوعيتها تختلف من بلد عربى إلى آخر ، وإن تونس تستقطب أهم هذه المسائل نظرياً وتطبيقاً » فقد انتقل النموذج اللساني إلى تونس منذ بداية السبعينات ، ومع دراسات

إقرار بلا حدودية الأثر ، وقابليته للانتاج الدلائلى ، وإقرار أيضاً « بالتأويل » ، إذ إن الكشف عن تعدد الدلالة وهين ظروف الناقد الذى يدخل النص في نظامه ، دون التعسف عليه وتجاوز المؤدى إلى الانسلاق في النقد الانطباعى ، الذى لا يستند إلى أى أساس موضوعى ، ولا يستعمل الأدوات المنهجية في الإقناع (ص ١٣٦) . وهذا كلام حسن ، وفائدته كبيرة للنقد العربى الحديث ، ولكن نقطة الضعف الوحيدة فيه هي تقديمه على أنه ثمرة من ثمرات « اللسانيات » وأثرها . لقد قال « النقد الجديد » بمثل هذا الكلام منذ عقود عدة من هذا القرن ، وأجرى تحولات مصنة على نصوص أدبية معينة ، ليضمن فعاليتها ، ونجح إلى حد كبير في التعديل إلى جسوانب النص الأدبى (لا « قصد الكاتب » (١) ، وأثر على النقد العربى تأثيراً ملموساً . وكان من الواجب أن يرى ذلك واضعاً في بحث توفيق الزيدى ، الذى أقدمه - مختزلاً - إلى القراء .

(ح) أما الفصل السابع والأخير فيحمل عنوان « الأثر العلائقى » ، وهو يستهل - شأنه في ذلك شأن غيره من فصول الكتاب - بالإشارة إلى الباحثين « الأجانب » ، دى سومير ، وتيهانوف ، وبارط (بالطاء كما يكتبها المؤلف) ، وتودوروف ، وأرنتهم في « العلاقات » هذه المرة ، ثم يركز على المظهر العلائقى عند تودوروف وبارط بصفة خاصة ، لأنها - على حد تعبيره - « اللذان حظيا باهتمام كبير عند النقاد العرب » (ص ١٤١) . ومن جديد يعود المؤلف - عند هذه النقطة - إلى كمال أبو ذيب وعالمة سعيد ، ومن خلال عمل الأخيرة يقدم نقاطاً في معنى « الشبكة العلائقية داخلياً » ، أو بعبارته أخرى « وحدة القصيدة » ، ولا يشرك الموضوع قبل أن يسجل بعض الاعتراضات على المنهج الليبى ، مشيراً إلى « المعركة الكلامية » التى دارت في بداية الستينيات بين جان بول سارتر ولوى شتراوس (ص ١٤٣) . على أن هذا يسلمه إلى نقاط جديدة كعلاقة « الباث بالنص » ، وعلاقة « الباث بالتلقى » ، وعلاقة الخطاب الأدبى بالمجتمع والتاريخ . وفي النقطة الأخيرة يتناول حقائق تاريخية نظرية معقدة ، من ماركس وإيجلز وجولدمان . وإذا وصل

به ونفهمهم ، دون حاجة على الإطلاق إلى تذكير الناس بالأصل المأخوذ عنه

يقول أحمد ركي (صاحب المعري) في مقالة له بعنوان « لغتنا العربية » (ضمن كتاب بعنوان « الحرية » وهو العدد الأول من كتاب « المعري ») :

واللفظ المعري معنور ! لأنه لم يتعود أن يدخل هذه الحفول . وهو إن دخلها فهو دخول غير إقعة . إنه لفظ يفهم ما ظل إلى جانبه نظيره الأعجم ، ولكنه إذا انفصل عنه انفصل كذلك من معناه في هذا الحقل . إنه معنى ظل له ما ظل في هذا الحقل . إنه لباس لبسه ساعة ثم خلعه . وطاف اللفظ بالأسماع بعد ذلك فلم يفهموا منه إلا معناه القديم السائد في اللغة (ص ١٠٢) .

أما المصطلحات (أو الكلمات والعبارات) التي سماها توفيق الزبيدي في قائمته الثانية « المصطلحات المترجمة » ، فهي أبعد ما تكون عن أن تلي رغبة ، أو تكون علامة على « ترسيخ » لغة علمية اصطلاحية منضبطة ودالة في هذا العرع الذي يشغلنا . وهي لا تعدو أن تكون اجتهادات شخصية في الترجمة ، ضرب الخلف صفحاً فيها مما ارتأه السلف ؛ وفي هذا الاختلاف ذاته أكبر دليل على أن معنى المصطلح بعيد عن أذهان المستغلين بغفل المفهوم التقني للغة العربية . ويمكن أن نعلم أن مصطلح Connotation ترجمه (في هذه القائمة) درس إلى « إشارة » ، وثان إلى « معنى إيحائي » ، وثالث إلى « معنى مصاحب » ، ورابع إلى « دلالة حافة » ، وأن مصطلح Poetique كتب مرة « بويتيك » ومرة « بويطيقا » وترجم مرة إلى « علم الأدب » ومرة إلى « إنشائية » ، ومرة إلى « شعرية / إنشائية » ... الخ .

ومرة أخرى نعود إلى أحمد ركي ، يقول : « إن لفظك الذي تختار صح أو خطأ ، لا قيمة له ؛ لأنه لم يكن عليه إجماع فقد قوة الاصطلاح عقد كل شيء . إنك تستطيع أن

ترجم Frequency بالتردد ، وآخر بالتعدد ، ولما تقصى بأي من هذه وطرا . إن اللفظ الإفرنجي لفظ واحد ، يقال واحداً ، ففهم منه الأذن الإفرنجية معنى واحداً . إنه اصطلاح » (ص ١٠٥) .

وهكذا يتبين أن الألفاظ التي ردها المؤلف عن غيره ، والتي لا تعدو أن تكون اجتهاداً شخصياً ، لا علاقة له بالمصطلح - وذلك مثل « الضليعة » و « الأسلية » ، و « الأعشاء » ، و « التحيز » - تصيف صعوبة جديدة إلى مجال هو صعب بالفعل ، وتحول دون أن يحقق المنتج الجديد ، الأثر الواسع العميق الذي يطلبه له أنصاره . لقد صح أن المؤلف عمل وعلى كامل بذلك ، ولكنه لم يبذل جهداً في الطريق الذي يصحح الوضع ، ويساعد على بناء مصطلحات حقيقية « مسخرة » ، يقول (ص ٣٤) :

« يتبين لنا أن أكبر صعوبة يواجهها نشر النموذج اللساني في النقد المعري يعود إلى المصطلح . فمفروض المصطلح يؤدي إلى خصوص في المنهج ، ومن ثم فإن لزمنة المصطلح تفرقة للمنهج . ولا شك أن الحلول تكمن في :

- توضيح المصطلحات والتعريف بها .

- توحيد المصطلحات .

وهذا لن يتم بدون إحكام في التنظير . »

والدليل على أن المؤلف لم يبذل الجهد المطلوب في جبر الصدع في التفتيش السلفتين اللتين حلدهما هو بعبه ، باعتبارهما حجر عثرة في طريق مضج المصطلح ، ومن ثم حجر عثرة في طريق فعالية المنهج « اللساني » ، أنه لم يركز في النقطة الأولى تركيزاً يذكر على « توضيح المصطلحات والتعريف بها » ، ولا تبي - في النقطة الثانية - المصطلحات التي استخدمت من قبل ، ولا قلنا بالدليل حين خالفها ؛ وهذا كله يعني أنه لم يخط بالمصطلح - في كتابه - خطوة

واضحة أو غير واضحة ، نحو التوحيد .

إن الكتاب يعج بمفردات بعضها منقول ، مثل « أيقونات » ، و « كود » ، و « بويتيك » و « سيمائي » (أو سيميولوجي) ، وبعضها مترجم مثل « المصوائم » (أو الصوتية) و « الهيمنة » و « لماورائية » و « انرياس » و « تحميز » ، وأشياء أخرى كثيرة ، فهل يرى أصحاب المنهج الجديد - الذي سبغته إن شاء الله جامعة شمم من ربيع الشمال من جديد في مجال النقد الحديث - أن يجاوروا أنفسهم ؟ وكم عدد القراء العاديين ، بل كم عدد القراء المهتمين ، بل كم عدد القراء المتخصصين ، الذين يستطيعون أن يتابعوا لغة هؤلاء الباحثين الجدد ؟ لقد ارتفعت الشكوى مرات من خصوص اللغة ، وخصوص الفكرة ، وغير أكثر من كاتب من أننا نعصر أن وراء هذه الدعوات الجديدة علماً عريضاً ثقفه السلاسة ، وكانت الإجابة أحياناً متعاطفة ، ولكنه تعاضف « الرثاء » الذي ينظر فيه « الجديد المتعلم » نظرة الإشفاف ، ثم يفضي في الطريق ذاته لا يلوي على شيء ، وأحياناً كانت الإجابة تكراراً للقول القديم « ولذا لا تفهم ما يقال ؟ » .

(ك) لقد قرأت الكتاب قراءة مجتهدة ، وأحسست أنه كتاب جاد لأنه أجهش ، وتمتعت برؤية أحد أفراد الفيالق النقدي الجديد وهو يحفر طريقاً في الصخر ، وقبت لنفسي : ما أصعب أن تكتب عملاً جيداً ، وما أصعب أن تقرأ عملاً جيداً . وقد استراحت نفسي إلى حماسة توفيق الزبيدي ، وانحيازه الشجاع إلى جانب ما يعتقد ، ووصل إلى علمه واسعاً ، ودهنه يظاً ، وإن بقيت مسألة « الخصوص » مضبوطة على النداء الكامل إلى بعض أفكاره التي (أظن طناً) أنها جيدة . ولا أفرى إذا سألت في النهاية - هل سبيل التحية والتقدير - لماذا لا تعطى الفلريء الفرصة الكاملة لكي يفهم ما تقول ؟ هل يعيد على القول : ولماذا لا يعطى القاري نفسه الفرصة الكاملة لكي يفهم ما يقال ؟

إرادة المعرفة

ميتيل فوكو

عرض: محمد حافظ دياب

شاقة وشائقة ، مهمة الكتابة هي ميشيل فوكو أو قراءته . شاقة ، لأنها - بمعنى ما - تسير ضد المهن السائقة ولا يستعملون الشائعة ، وشائقة ، لأن الشواهد التي ينجح بها كثيرة وحاضرة

ابتداء ، من يكون الرجل ؟

أهو فيلسوف ؟ ربما ؛ فهكذا قالت أستاذة الفلسفة أنجيل مارييتي A. Marietti « إن فوكو قد جدد الفلسفة المعاصرة » . أهو مؤرخ ؟ يجوز ؛ فقد صنف يوماً بهذه الصفة ، بوصفه امتداداً لمحاولات لوسيان فيفر L. Febvre في التحليل الاجتماعي للتاريخ ، التي تعرف بمدرسة « الحوليات » Annals أم أنه ليس فيلسوفاً ولا مؤرخاً ؟ هذا صحيح كذلك ؛ فبقوله : « إذا كانت الفلسفة تعني البحث عن العلل الأولى ، فإن ما فمت به لا يمكن أن يعد فلسفة » وإذا كان التاريخ يقوم على إعادة بناء فترات مضموسة ، فإن ما أحاوله ليس تاريخاً . أهو أركيولوجي إذن ؟ ربما ؛ لكن هذه الكلمة لا تعني - كما يبدو للوهلة الأولى - ارتباطاً بالآثار ومعرفتها ، وإن شاركتها في أن كليهما عمل من أعمال التنقيب ، والحفر في الدماغ ، دماغ الإنسان وممارساته ومعارفه إنها تشير - ارتباطاً بفوكو وبكتابات ، وبخاصة مؤلفه الشهير « أركيولوجيا المعرفة » L' Archeologie du savoir الذي أصدره عام ١٩٦٩ - إلى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة ، واستنهاج هشاشة تحديداتها القطعية ، ومنهجياتها الجاهزة . إنها تشير إلى غط معرفي جديد Nouvelle figure épistémologique لتحليل الخطاب Le discours سواء كان صيغة أدبية أو نصية علمية أو عبارة يومية أو هذياناً ذهانياً ، من خلال السياق المعرفي والاجتماعي والحصاري الذي يظهر فيه ، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه وحسب ، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذي لا يتزامن معه ، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطائية Les pratiques non-discursives التي تتعالق معه وتتجاوز عبره ، بعبارة معرفة مجموعة الشروط التي أتاحت له هذا التواجد ، ومن ثم منعت خطأً آخر مكانه

المجتمعات والعصور ؟ إنه سؤال دائم ، تبحث الكتابة عند فوكو داخله عن نفسها ، وتبحث الكتابة عنه عن جواب

ولد فوكو عام ١٩٢٦ في مدينة بواتيه Poitiers ، وحصل على الأستاذية في الفلسفة Agrégation ، ثم عمل بالتدريس في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بمدينة كلير مونت Clermont - Ferrand ، وانتدب للعمل بالجامعة التأسيسية عام

تري هل تعد محاولاته هذه كشفاً عن صور جديدة للعقل ، لتحل محل مفهوم العقل الكلاسيكي الذي أسسه ديكارت R. Descartes عن طريق البحث عن سبق حفي وراء المفاهيم والتصورات ، وتبيان لسياسة العقل واختلاف حدوده باختلاف

● Foucault , M . La Volonté de Savoir , Gallimard , Paris , 1977

١٩٦٦ ، جامعة فانسان Vincennes باريس ، قبل أن يحصل
على كرسي الأستاذية بالمعهد الفرنسي الجديد « الكوليج
دوفرانس » Le college de France عام ١٩٧٠ ، فيجلس على
كرسي بيرجسون Bergson ويحلب أستاذه جسان إيبوليت
J Hippolyte ، متخصصاً في « تاريخ أنساق الفكر » Histoire
des systemes de pensée . يومها قال مثقفو باريس إن فوكو
يعمل في هذا المعهد قد أقام حواراً صعباً ؛ بمعنى أن قبوله
لتأمين فيه يدل على أن الفكر الفرنسي الأكثر جسارة ونزقا
وطليعية قد دخل طوابعه قصص المؤسسة ، حتى لو كانت هذه
المؤسسة في حرية الكوليج دوفرانس ورحابتها .

ذلك أن فوكو - غير ممارسته الفكرية ، ومشاركاته السياسية ، منذ الانتعاش الطلابية في مايو ١٩٦٨ - كان دائماً ضد المؤسسة . كذلك العمل الذي قام به في إطار مجموعة الإعلام حول السجون ، ، إثر هبة السجناء في عدد من السجون الفرنسية عامي ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، التي حلت نفسها بعد ذلك ، لتتحول إلى لجان من أجل الدفاع عنهم ، رأس فوكو إحداهما .

وبكن ، لماذا العمل مع الطلاب والمهاجرين ؟ خصوصاً أن فوكو عاش في أبحاثه الأولى مع المرضى والذهانين ؟

يرى فوكو أن الحركات الاجتماعية قد دخلت - بدءاً من السبعينيات - مرحلة جديدة تسمّى بطائعين أساسيين مؤؤؤلها : اللامركزية ، بمعنى عدم الخضوع لتوجيه حزبي أو أيديولوجي ؛ وثانيهما ، أنها لم تعد تقتصر على القطاعات التقليدية كالعمال أو الفلاحين ، بل انتقلت إلى مؤسسات وفتات جديدة ، كالأطالاب والمأحين والمرضى والمؤسسات التكنولوجية والعلمية والطبية . ومن ثم لم تعد الشعارات المرفوعة تقتصر على تحسين أوضاع معيشية ، بل تعدتها إلى طبيعة العمل نفسه ، وإلى الطبيعة الاستبدادية للمؤسسة . فالطبيب النعسي - هل سبيل المثال - لم يعد يلتزم سياسياً بالنماط مع الطقات الكلاحة ، بل يأتي رفضه موحهاً في الأساس ضد الدور الذي يلعه في المؤسسة . ذلك أن المنصب أصبح يتكىء على ما يسميه فوكو « المعرفة - السلطة » Le savoir de pouvoir التي تتميز بسط من ممارسة السلطة عبر المعرفة ، أو ما يطلق عليه « الاقتصاد لياسي للتنوع » L'economie politique de la variété .

أركيولوجيا صعبة :

وفي استطلاع قامت به مجلة « اقرأ » Lire عام 1982 ، حول أهم أعلام الفكر العربي بعد وفاة سارتر وبارت ، جاء اسم فوكو الثالث بعد « ستروس » ، و « أرون » ، وقبل « لاكان » . و « سيمون دوبوفوار » . ويرغم هذه (الشعبية) الواضحة ، شمة مشكلات فكرية ومنظرية وأنسبوية عدة تعرض قارئ فوكو

فمن ناحية ، يبدو لمن يسمع مؤلفاته أنها تنأى على التصنيف في تيار فكري محدد . ثمة شيء ما . . . ناحية ما ، تختلف دائماً عن كل منهج يحاول الدارس أن يخصصه به . إنه لا يسجن نفسه ولا يشاء - في بناء نظري معين . بل إنه يسهم - بشكل أو بآخر - في إبقاء الانتباس حول خطه الفكري ، وأحياناً ريادة . فهو تارة يصنف في دمرة المسيويين ، مع « جاكوسون » R. Jakobson في علم اللغة ، وستروس C. Levi - Strauss في الأنثروبولوجيا ، لكنه من الناحية الشكلية - عن الأفل - ليس كذلك . فأساليب التحليل البيوي التي غزت مباحث معرفية كثيرة بلرجة أصبحت معها موجة رائجة ، لم تنج من أسرها إلا الندرة ، من بينهم فوكو على الأخص ، حيث تفسح معالم منهجيته الخاصة في استقراءاته ، وهي منهجية صرح فوكويوب بأنه استعارها من الأنثروبولوجي الفرنسي المعاصر جورج ديموزيل G. Dimouzel

ونارة أخرى ، يربط بعض الباحثين أعماله بأفكار العبث واللامعقول التي ازدهرت في الخمسينيات ، مستشهدين بتضمنات له استعارها من صمويل بيكيت S. Beckett . لكن فوكو - كما أورد - كان يعمل ذلك للتدليل على محدودية كل كتابة ، وأية كتابة .

وقبل إنه يكمل الحوث النقدية لمبادئ العلوم Epistémologie في مجال الدراسات الإنسانية ، حيث أكد بنفسه مرة على القوي بينه وبين جاستون باشلار G. Bachelard وفي منسبة أخرى ، نراه يدعو إلى تطبيق علم الأسباب Gènealogie كما أورده نيتشه Nietzsche ، على مجالات بحثه . وفي مصر ، صنفه زكريا إبراهيم سوسيولوجيا Sociologue ، بعامة في دراساته عن الطب والطب العقل .

ومن الناحية النظرية ، واتساق مع خطه (لاحظه) ، نجد
لا يكثر للمفاهيم من حيث كونها وحدة أساسية في تشييدات
نظرية نالية ، بل ينظر إليها بوصفها وسيلة ، مجرد وسيلة ، تكون
صالحة بقدر فعاليتها في الاستنباط بطاوعها . قد يلجأ أحيانا
إلى محاولات ضغطها ، لكن الطابع النقدي لا يلبث أن يتغلب
عليه وعليها ، إذ نجده يقول : « ماذا يضمن ألا يكون المفهوم
المستخدم هو نفسه نتاجا تاريخيا ومعرفيا خاصا ، قد يشكل
استخدامه العقل جوازاً لإدخال الواقع عصباً في إطار نظري
مبق ؟ » . وهذا ما يتضح تماما في كتابه « تاريخ الجنون في
العصر الكلاسيكي *Histoire de la folie à l'âge classique* »
حيث أبرز نية مفهومي « العقل » و « الجنون » ، وتغير
مصانيمها عبر قرون ثلاثة ، بدءا من القرن السادس عشر ، حتى
نهاية القرن التاسع عشر ، وأوضح بالتعبير تاريخية المفهومين
واختلافهما بحسب الأزمان الزمنية

ومن الساحة الأسلوبية ، مختار كتابة فوكو باجراحة والحمال ،

الدولة السلطة التي تعلو على سلطة أى جماعة أخرى في المجتمع ، كما تقرر ذلك أدبيات علم السياسة ؟

إن رولان بارت R. Barthes يرى أن السلطة بمعناها الواسع « حاضرة في كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة في التداول الاجتماعي . فهي ليست مفصولة محصية على الدولة والطبقات والجماعات ، بل تمتد لتشمل الموضات والآراء الجارية والمشاهد والألعاب والأحرار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الفعل التي تحاول مناهضتها .

أما فوكو فيمضي إلى مدى أبعد في التحديد ، فالسلطة - عنده - تعتمد في تأدية وظائفها على معطين مترابطين هما : استمرارية المؤسسات القمعية ، من سجون ومدارس وجيوش وعبادات ومصانع ، وانتشار الأيديولوجيا المبررة لهذه المؤسسات ؛ « فالسجون - مثلاً - تشكل معامل لإنتاج الخسوخ ، والخسوخ - بدوره - هو المادة الخام للخطب التأديبية » . وهذا هو معنى محاولته الكشف عن العلاقة بين نسق السلطة ومثلاً في مؤسساتها ، ونسق المعرفة مجدداً في الخطاب السائد ، وذلك عن طريق اكتشاف الواقع التاريخي الاجتماعي ، بما يتضمنه من مظاهر السيطرة dominance العملية والأيديولوجية .

ذلك أن الخطاب السائد في كل مجتمع يفرض ما هو مقبول وما هو مرفوض ويحدده ؛ ما يمكن قبوله وما يمتنع تناسيه والسيكوت عنه ؛ « فكل مجتمع يفرض سلسلة من التقسيمات المقبولة التي يسهر على مراقبة مدى احترامها : الخير والشر ، الحلال والحرام ، المباح والمحظور ، المجرم والبريء ، اليمين واليسار ، المتقدم والمخلف ، العادي والمرضى ، الحسن والعقل . إن الخطاب السائد في أي مجتمع هو خطاب منطوق وخطاب ينظم ، ويصنف ويراقب ، ويسد الطريق على الناس في مقولات معينة . وهذا الخطاب يحكم قبضته على البشر من المهد إلى النحد ؛ من رياض الأطفال إلى ملأ الشيوخ . إنه خطاب تنحدر فيه السلطة بالمعرفة . »

تكنولوجيا السلطة

ويزيد فوكو المسألة وضوحاً ، فينبه إلى أن السلطة لا تعني عنده مجرد مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تقوم بإحضار المواطنين في دولة معينة ، كما أنها لا تعني مجرد نخط من القهر يأخذ شكل القاعدة عوضاً عن أن يستلزم العنف ؛ وهي كذلك لا تعرف بكونها القدرة على فرض إرادة ما تمارسها فئة على أخرى .

فالإحصاء ، والقمع ، والسيطرة ، وغيرها من الماهيم التي تركز حولها نظرية السلطة في الغرب ، تعود - في رأي فوكو - إلى الطابع التشريعي - اللعوي Juristic-discursif لهذه النظرية ، التي تظهر في شكل بواة ، وتعبير عن نفسها في لغة الفاسون ، نتيجة للعلاقة التاريخية التي ربطت تطور السلطة بالنظريات التشريعية منذ الفرون الوسطى

خصوصاً مع استخدامه الغالب للمجاز ؛ وهو ما يشكل إحدى الصعوبات الرئيسية في ترجمة أعماله . بل لقد فكر الناقد الأدبي جان كوهين J. Kohen ذات مرة في أن يتصدى لدراسة عدد من هذه الأعمال وتحليلها من الناحية الفنية والأسلوبية ، أي من الناحية الشعرية .

تنوع على هذه الصعوبات . . بعضها أو كلها ، لكننا لا نحتج حول الطر إلى فوكو بوصفه خصماً عنيداً للشكليات اللاتاريخية ، واللااجتماعية ، وإن وقع - على ما يرى إدوارد سعيد - ضحية الانحلال المنهجي للنظرية ، بطرق وأساليب بعدها أحدث تلامذته - مع قلة من الاستثناءات - دليلاً على كونه لم يخلص ، أو يذعن ، للتفوق والعزلة .

السلطة والمعرفة

ولقد يبدو هنا أنه كان لا بد من هذه المقدمة لتكون مدخلاً لمعرض كتابه « إرادة المعرفة » La volonté de savoir . إنه كتاب صعب الحجم وكبير القيمة ، يعرضه صاحبه بوصفه وثيقة عامة عن مسألة السلطة Le pouvoir ، ويغالبنا إزائه محاولة عرض أفكاره أو تدعيمها .

ويرى فوكو أن ظهور هذه المسألة على نحو حاد في الفكر الاجتماعي والعلمي المعاصر يعود إلى « المفارقة المعجبية » التي حدثت في فرنسا في مايو ١٩٦٨ ، حيث فتحت تجربة الحركات الطلابية الباب واسعاً أمام التساؤل عن معنى السلطة وماهيتها ؛ فقد تبين أن السلطة هي في منتهى الصلابة والمباشرة معا . لقد كان يكفي أن يقوم هذا « الكرنفال الطلابي » بتحركاته ، ويصب مدرسه في مواجعات عبيمة ، لتتهشم معظم الأجهزة ، وتسقط السلطة في مدة وجيزة . لكنه كان يكفي أيضاً صنع خطرات ليشهت « وبناصور » السلطة مرة أخرى كما لو أن شيئاً لم ينع .

ويذكر فوكو أنه كان من اللازم انتظار القرن التاسع عشر لمعرفة ما الاستغلال ، ولكنا ربما لا نعترف إلى الآن ما السلطة . « بما يعرف من يستعمل ، من يستفيد ، من يمنع ، من يحكم ، لكن السلطة شيء غاية في التميع . لقد عرفت الماركسية السلطة بالمعنى المصلحة ، حيث السلطة تمتلكها طبقة سائدة محددة بمصالحها ؛ ولكن حين نقل هذا التفسير مصطلح مصعوبة هي : كيف ننصو أن أساساً لمصلحة لهم (مثل بعض المثقفين) يتمتعون السلطة ويمانفونها على الدوام ، دون الحصول على دوة منها ؟ ذلك لأن المصلحة - بالمعنى الاستعماريات لاقتصادية والاشعورية في الوقت نفسه - ليست هي الكلمة النهائية . هناك استثمارات للرعة تصرف أنه يمكن - عند الحاجة - أن تقف الرعة لا ضد مصلحة المرء فحسب ؛ لأن المصلحة تنع الرعة دوماً ، بل يمكن كذلك أن يرغب المرء أحياناً بصورة تعمق وأبعد غوراً من مصلحته . وينسأل فوكو : هل تمثل

من عملها وأساس له . وفي المقابل ، تتطور علاقات السلطة نتيجة للتفاوت والتقسيم والاحتلال الحاصل في المؤسسات والعلاقات . أما بالنسبة للاقتصاد ، فمفكر الماركسية صحيح : أي أن السلطة عنصر مؤسس في جهاز الإنتاج ، وليس العاصم لإعادة الإنتاج .

(٤) أسلوب الممارسة : والرأي الشائع أن السلطة تدرس عملها بأحد أسلوبين إما بالقمع بواسطة الأجهزة ، وإما بالتضليل عن طريق الأيديولوجيا . ويجمع عن هذا تصور أن قسما من الأجهزة يعمل بأسلوب القوة المباشرة فقط (الشرطة ، والجيش ، والمؤسسات القمعية) ، وأن القسم الآخر (التعليم ، الأحزاب .. الخ) يؤمن خطاه أيديولوجيا للاستغلال الاقتصادي . لذا تقاس الأيديولوجيا بالعلم دائما ، فإذا كان هدف السلطة هو التضليل ، نتج عن ذلك أن العلم - إذا وجد - يدخل في تناقض أساسي مع السلطة - وهو كذلك دائما وفي طبيعته - من جهة الطبقة التي يقع عليها الاستغلال .

ويرى فوكو أن السلطة تعمل - في كثير من الأحيان - بأساليب أخرى غير القمع والأيديولوجيا . ومن ناحية أخرى ، لا تتسع السلطة أيديولوجيا ، بل معرفة إيجابية توطنها في عملها ، وتقيم على أساسها استراتيجيات وحسابات للتتحرك الموضوعي . أما عمليات التضليل فتبقى ثانوية بالنسبة للإنتاج المعرفي الكبير ، الذي لولاه لفقدت علاقات السلطة أوصية العمل .

(٥) الشرعية : حيث يرتبط مبدأ سلطة الدولة بشرعية تلبسها ، فتكرس سيطرة فريق على آخر . وتبدو الشرعية كأنها نتيجة صراع انتهى لصالح طرف ، ومهد لسلم اجتماعي ثابت في ظل القانون .

أما فوكو ، فكما أنه يرفض الاقتصاد عن الخطاب القانوني والمجهزين السياسيين والقمعي في بحثه عن السلطة ، ولا يرى أيضا أن التناقض بين عمل قانون وآخر غير قانوني هو نقطة ارتكاز السلطة . فالقانون ليس إلا نتيجة لترتيب مختلف اللاشعريات كلها ، العرفية والتحتية ؛ لأنه من الممكن أن يجتمع نمطا اللاشعري في تحرك واحد . أما جهاز الدولة فلا يقوم إلا بإعادة توزيع اللاشعريات ، ويوضعها في شكل القانون وإرادتها .

وينجم عن هذا الموقف عدد من النتائج :
١ - التحلل عن فكرة القانون بما هو صورة نموذجية لسلطة ؛ لأن القانون يحرم أو يبيح ، كان يتم وصف السلطة على أساس علاقاتها بالحرية أو الحرمان . فالسلطة تمنع أو تسمح ، ويقاس الفرق بين مَنع وآخر ، وبين سلطة وأخرى ، بحجم الحرمان المنوحي . أما فوكو ، فيتأكد عمل السلطة عبر اللاشعريات ، يبعد التناقض (محرم / مباح) .

أما في المجتمعات البدائية ، فقد درس الأنثروبولوجيون الرواد وسائل السلطة فيها ، من مثل العقاب الأخلاقي ، والعقاب الطقوسي ، والعقاب الجمعي ، والنظام العشائري الانقسام . هذه الوسائل تقوم - لدى فوكو - على مجموعة من المبادئ ، تمثل الأسس الشائعة للنظرية التقليدية للسلطة يسجد لها برؤية نقدية على النحو التالي .

(١) الامتلاك : حيث السلطة هي ما تمتلكه طبقة مهيمنة ، فإذا اجتركتها جردت الطبقات منها .

ويتخذ فوكو هذا المبدأ ؛ إذ السلطة عنده ليست مجرد امتلاك لا يمكن انتزاعه أو تقاسمه أو الاحتفاظ به . إنها تمارس فعاليتها في كل حين من البناء الاجتماعي وكل ملمح من ملامحه . أي أنها تمارس في أنساق متعددة ، كالعائلة ، والعلاقات الجنسية ، والمسكن ، وعلاقات الجيرة .. الخ . تلعب دور نقاط ارتكاز لها ، أو انتقال ، أو توزيع وانتشار . فإنها تولد وجوهنا نجد السلطة ، لكن لا بوصفها شيئا قابلاً للامتلاك ، بل بما هي أمر عابر تتم ممارسته ، ويتكون من تفلوات متحركة . لذا فالسلطة إما أن تمارس أو لا تمارس ؛ أي أنها دائما شكل من الصراع الألي المعرض لتضخبات مستمرة ؛ فهي علاقة صراع وليست علاقة امتلاك .

(٢) المركزية : حيث السلطة تتركز في أجهزة الدولة ومؤسساتها ، وحيث السلطات الخاصة تكون مسيطرة على المبدأ - أجزاء من جهاز الدولة . أما دراسة السلطة ، فلا تختلف في هذه الحالة عن دراسة المؤسسات السياسية .

ويرى فوكو عكس ذلك ؛ فهو يرى أن السلطة لا تنحصر في المؤسسات ، وأنه لا يكفي القول إن أجهزة الدولة هي رهبان الصراع من داخل المؤسسات أو من خارجها . إن نوع السلطة - عنده - أعمق وأوسع من أن يحد في هذه الأجهزة ؛ بل إن الدولة نفسها هي نتيجة عامة للصراعات الموضوعية التي تشكل أساس المؤسسات والأجهزة .

(٣) التبعة : ومدارها في النظرية الماركسية حول علاقة لباء التبعي بالبناء الفوقي ؛ حيث يعد جهاز السلطة خارجيا بالنسبة للاقتصاد ، ويلعب دور إعادة الإنتاج ، فيخضع له وهو تابع له تحليليا . وهذا معناه أن نمط الإنتاج يلعب دور العلة الكبرى ، فيحدد في النهاية طبيعة الساتين السياسيين والأيديولوجيين ، نتيجة لحاجته إلى إعادة الإنتاج . أما أن تؤخذ بعين الاعتبار استقلالية المستويات ، أي مبدأ الاستقلالية النسبية الذي طوره « لويس ألتوسير » L. Althusser ، فلا يعبر هذا في النظرة إلى وحدة العلة ووحدة الكل .

غير أن فوكو يؤكد تلاحم علاقات السلطة مع المؤسسات والعلاقات الأخرى ؛ فهي ليست خارجية بالنسبة لها ، بل جزء

وتشالوم اليمين ، لكي يتسنى لهم تبرير الطمأنينة السياسية شيء من التعملية المتحللة . وفي الوقت نفسه يرغب هؤلاء في الظهور بمظهر الواقعيين ، الذين لهم صلات بعالم السلطة والواقع ، كما يرغبون في الظهور بمظهر تاريخي ومعادٍ لمشكالية في تحيزهم ، وهو ما يمكن أن يوقع هذه النظرية في فخ رسم دائرة تسجن نفسها داخلها .

(٢) يسترعى نظرنّا كذلك تأثر الرؤية النظرية ضد فوكو بتلك الدعوة التي حملها الاتجاه الفينومينولوجي على يد مؤسسها الأول ماينونج A. Meinong ، وتبلورت بعده في صورة « فلسفة ظواهر » عند هوسرل E. Husserl ، والتي لم يستطع هذا الأخير أن يصل بها إلى نتائجها النهائية .

ذلك أن المنهج الظاهراتي ، الذي جاء به هوسرل ، يتضمن مبدأ تعليق الأحكام ، الذي يعني تطهير الوعي من تاريخية جميع المفاهيم التي يحملها التراث ، والامتناع عن استخدام أو إطلاق أي تعريف أو حكم على أي موضوع ، وتوجيه الوعي عن طريق الإحالة intentionnalité إلى الشيء كما هو ، حيث إن « كل شيء هو شيء بموضوع » ، وهو ما يوحى بإبطال الجدول الكلاسيكي حول أسبقية الواقع على العقل ، أو العكس ، في نظرية المعرفة المنوارة منذ اليونان .

(٣) وثمة نقد مهم وجهه الذوق الأمريكي تشومسكي N. Chomsky إلى نظرية فوكو في السلطة ، حين حدد الأول (تشومسكي) في محاورته مع الآخر مهمتين لا يجوز إغفالهما : أولاً ، أن تحليل مجتمعنا في المستقبل يمثل مقتضيات الطبيعة البشرية في حاجته إلى العدالة ، والتطور الذاتي ، والعمل الإبداعي ، وأن تفهم هذه المقتضيات هل نحو أفضل والثانية ، هي أن نحلل طبيعة السلطة والاضطهاد في مجتمعاتنا المعاصرة .

لقد وافق فوكو على المهمة الثانية ، دون أن يقل الأول . فهو يرى أن أي مجتمع في المستقبل ، يمكننا تخيله الآن ، « لا يبدو كونه من منجزات حضارتنا ، ونظامنا العنقي ، وأن تحليل مجتمع في المستقبل ، تحكمه مبادئ العدالة ، هورمين حدود يفرضها الوعي الرائف ليس هذا محسب ، بل إن ذلك لمجتمع التخيل هو مشروع طوباوي » .

إن من وجهة نظره في « إرادة المعرفة » ، أن أي رد فعل أو خطاب ضد السلطة ، لا يمكن أن يكون بديلاً لها ، بل امتداداً لها واعتماداً عليها ، وتلك نظرة ميتافيزيقية تمثل شكلاً من أشكال التماهي في الإجمال النظري .

(٤) وقد يبدو تقديم فوكو المجتمع كما لو كان مجموعة من السلطات المتضاربة ، تستخدم المعرفة في الأساس أداة لإحكام السيطرة ، أمراً جديداً . لكن ابن خلدون تناولها قبله في مقولاته عن حاجة السلطة إلى حاجب : « فإذا رسخ عزه (صاحب

ب - إبطال فكرة الناقص ، لأن السلطة ليست في يد طبقة واحدة دون الأخرى ، ولأن ممارسة السلطة ليست بفرض قانون من قبل طبقة على أخرى ، فتصبح كل الأفعال من جهة ، وتحرم كل الأفعال من جهة أخرى .

وعبر هذه المحددات والانتقادات ، يخلص فوكو إلى تعريف للسلطة بأنها : « علاقات القوى للتعلمة ، التي تحتل البناء الاجتماعي بكامله ، والتي تؤلف محاور صراع ومقاومة لا محدودة ، بشكل كل محور منها مرتكزاً لعلاقة سلطوية ، تتضمن مقاومة موضوعية ذات طابع خاص (حقيقة ، منظمة ، عقوبة ، جلدية ، مساومة .. الخ) . ومن جهة أخرى ، لا يمكن القول إن ثمة فئة معينة خارج السلطة ، لأنه « لا داخل » و « لا خارج » في مثل هذا الوصف العلاقي ، وكذلك ليس هناك حسم نهائي ، بل حالة حرب عامة ، وصراعات موضوعية ، مع انتصارات وتغلبات ليست نهائية » .

يرى فوكو أن الملوك في الماضي كانوا ينفردون بالسلطة عن طريق قتل منازعتهم ، ومن هنا كان الجسد دائماً هدفاً لعلاقات سلطة . أما في عصرنا ، فإن المجتمع لا يقتل ، بل يجر من على الحياة ، فتكثر مؤسساته من مستشفيات وأديرة وتكتلات عسكرية ومصانع ومدارس ، بالإضافة إلى المؤسسات التعليمية ، كالمحاكم والسجون . ومن ثم فإنه يمارس سلطة غير مؤسسية يضطر الإنسان إلى الخضوع لها في كل تحركاته ، بحيث يكاد يفقد ذاته ويموت ، من طريق إخضاع الجسد لتكنولوجيا تكنولوجية ، وجعله مصدراً لمناقص سلطة ، بواسطة مزيد من المؤسسات التي « تعمي بجسد الإنسان ، ولا تستهدف زيادة قدراته ، أو زيادة حصوه ، بل خلق علاقة تجعل من عملية زيادة الطاعة عملية معيدة » .

هذه المؤسسات تقوم على آلية Machisme مبرجة سلفاً ، تنبذ في : توزيع الأفراد في حيز معين ، عن طريق إحقاق المكان ، ووضع كل فرد في مساحة معينة ، وترتيبه على أساس وظيفي ، وتعيين أمكنة تناسب المرتبة statut ، ثم مراقبة (لعمل) ، وتقسيم الحسد وإحصاء كل جزء منه لممارسة ما ، وانتحكم في تنظيم الوقت والأعمال بحيث ينتج عنها تراكم أو ردياد أو تقلص ، وإخضاعه لعلاقات القوى بحيث تؤدي نتيجة أكبر من الطاعة وأقل من الإذعان .

تلك هي محمل الأفكار التي قدمها فوكو في كتابه « إرادة المعرفة » ، ما يهن أن هناك حاجة للتنبه على صعوبة عرضها وتلخيصها ، وإن بقي لنا عليها ملاحظات :

(١) يرى إدوارد سعيد أن نظرية فوكو في السلطة هي مفهوم اسبيوزي (نسبة إلى الفيلسوف ياروخ اسبيوزا) ، وأن هذا المفهوم لم يستحوذ على فوكو نفسه فحسب ، بل استحوذ كذلك على كثير من قرائه ، مما يرغبون في مجاوزة تعلقه باليسار ،

الدولة () ، وصار إلى الانفراد بالمجد ، واحتاج إلى الانفراد بنفسه عن الناس ، للحديث مع أوليائه في خواص شئونهم ، لما يكثر حينئذ بحاشيته ، فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع ، ويخذ الإذن بيابه على من لا يلمسه من أوليائه وأهل دولته ، ويتحد حاجبا له عن الناس بقيمة يبايه لهذه الوظيفة .

نورد هذا النص لكي تؤكد أن فوكو لم يقدم عليه كثيرا ، بدليل أنه لم يورد جوابا شافيا حول أصل السلطة : أين تتركز . . من يوجهها . . لصالح من ؟

(٥) وثمة تصور شائع يكمن في أن ماركس قد اقتبح عصر ميكانيزم استغلال الإنسان للإنسان ، وتكون فائض القيمة ، لكن الماركسية لا تعلمنا الكثير عن سيطرة الإنسان وتسلطه على الآخر ، وبخاصة في المجتمعات الحديثة ، وهو ما يظهر بوضوح في نحاشي فوكو للمفكرات الماركسية عبر دراسته لمسألة السلطة ، وحصره - بدلا من ذلك - إدراكه للممارسة في اعتبار مدقق لإشكاليات النصوص دون سواها ، هل الرغم من أن الكتابة الفرنسية دومينيك لوكور Dominique Le Court تؤكد أن إحدى الإيمانيات الأساسية في تحليلات فوكو تتمثل في اقترانهم من المادة التاريخية .

فمن ناحية ، لا يتحدث فوكو عن سلطة أساسية ، بل عن سلطات مجتمعة ، ومن ثم لا يركز كما يرى الماركسية على سلطة الدولة باعتبارها جماعا لسلطة طبقية ، بل يرى أن السلطة تتكاثر ، فهي سلطات خاصة متعددة .

ومن ناحية أخرى ، فإنه إذا كان فوكو قد حاول فهم الميكانيزم الدخيل للسلطة ، متسائلا عن السبب الذي يجعل الناس يعيشون بطواحية وتلفائية - وينزع من العبودية الأيقورية - السلطة الممارسة عليهم ، فإنه قدم الأمر على نحو من التفسير السيكولوجي القائم على تحليل الرغبة ، كما أنه أغفل مسألة استقطاب السلطة ، وربطها بالصراع الاجتماعي ، وعلاقة السلطة السياسية والأيدولوجيا بالبادئة الطبقية .

قد نتفق مع فوكو في تحاشيه أن يكون مجرد تابع سلوج من أتباع

ماركس ، لكننا نتفق كذلك مع سارتر J. P. Sartre في القول بأن : « التجزؤ على تجاوز الفكر الماركسي هو - على أسوأ العيوس - عودة إلى ما قبل الماركسية ، وعلى أحسبها ، اكتشاف لتضكير متضمن أصلا في الفلسفة التي كان يُعلن تجاوزها »

(٦) كذلك فمن الواضح أن منهجية فوكو تعتمد إحلال لغة الأنساق محل اللغة الحدلية ، وهو ما أدى بها إلى رفض (الحلقة المفرغة) بين المفاهيم والأشياء ، بين الأيدولوجيا والنظم الاجتماعية والتاريخ . لقد تعاملت مع منطق العلاقات ، من مثل علاقة التجاور والتفصل ، والتراتب الهرمي ، والتواجد هنا وهناك . . أي علاقة الشبكة .

هل أن استخدامه لمفهوم العلاقة أو الشبكة ، ليس هو المفهوم السائد في تراثه عند « كانت » أو « هيجل » أو « ماركس » ، بل هو نوع من المفهوم المضاد ، لأنه ليس المفهوم السابق أو المتضمن أو اللاحق للشيء . فهو لا يتفق مع أية خاصية من خصائص الصورة أو المعنى ، ولا حتى مع مفهوم « الدلالة » الذي يشيع في علم اللغة الحديث ، المعروف باسم مبحث العلامة La semiotique . إنه مجرد إشارة لفظية لا تعني شيئا منفصلا في ذاته عن النسق أو الشبكة التي تربط مجموعة أشياء مترافقة في فراغ ما . . نوع من الكتلة الهندسية التي تفترض الفراغ أصلا لتواجدها ، أي الفراغ الذي ليس هندسة إطلاقا ، والذي لا يحتوي على أية هندسة . ذلك أن فوكو لم يكن مخلصا في دعونه لحسم العلاقة بين المعرفة والسلطة ، فلم يجب عن السؤال الأساسي : هل المعرفة بضمها المقل على السلطة أو يشتقها منها ؟

وعلى الرغم من الملاحظة ، يبقى « إرادة المعرفة » شهادة مختلفة ، ولغة فيها مراجعة لم نألفها ، وإبستمولوجيا لم نعهدها في قطعية الخطاب العربي . لعمري هذه الخصلة يقدم شارة على إشكالية الخروج (خروجنا) من لمازق ، وإشارة إلى شهوة التجاوز في الفكر والمنهج . وقد نتفق معه ونختلف ، لكن لا يختلف على أنه دهوة إلى الخروج من الانكفاء على الجاهز والمألوف ، ويحث عن إرادة لمعرفة لا حدود لاحتمالاتنا معها ومعرفتنا بنا .

هوامش

• ميشيل فوكو : الأعمال الأساسية :

(١) الكلمات والأشياء : أركيولوجيا للعلوم الإنسانية
Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines,
Gallimard, 1966.

(٢) أركيولوجيا للمعرفة .
L'archéologie du savoir, Gallimard, 1969

(٣) نظم الخطاب .
L'ordre du discours, Gallimard, 1971.

(٤) راقب وعاقب .
Surveiller et punir, Gallimard, 1975.

(٥) إرادة المعرفة .
La volonté du savoir, Gallimard, 1976.

(٦) المرض العقلي وعلم النفس .
Maladie mentale et psychologie, P.U.F., 1954.

(٧) الجنون واللاعقل : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي .
Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique I ere ed.,
Plon, 1961.

(٨) مولد الميادة : أركيولوجيا لرؤية طبية .
Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical,
P.U.F., 1963.

(٩) ديمون روسل .
Raymond Roussel, Gallimard, 1963.

عرض الدوريات الأجنبية

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

الأعلى من الدارسين مشكلة أساسية ، أي مشكلة التفسير (٥٥٧ - ٥٥٨)

ويقول شملت إنه لا يؤمن بإمكانات البوطيقا المستقبلية ، وعلى وجه الخصوص في صورتها اللغوية الدقيقة . وأسبابه في ذلك هي :

(أ) لن يكون ثمة تحسن حقيقي في علم الأدب حتى تستقر مشكلاته الميتافيزيقية الخاصة جداً ، أي ليس قبل أن يكون واضحاً ما نوع النشاط العقل الذي تريد أن تمارسه في إطار علم الأدب (لو النقد الأدبي) ومن ثم (ب) فإن أي تحسن حقيقي في علم الأدب يعتمد على توضيح مفهوم الأدب المثبت ليتلاءم مع ذلك العلم (ج) التحسينات المقترحة تفرص إجابات تتعلق بأهداف النظر في هذا العلم ووظائفه ، وبوشاقة الصلة الاجتماعية بمثل هذه الألوان من النشاط

وعلى قدر ما يرى شملت فإن البوطيقا البيوية لا تقدم إجابات واضحة عن مثل هذه الأسئلة الجوهرية ، وإنه حتى لو قمنا لنحطة فكرة أن التفسير هو قلب علم الأدب فإن البوطيقا البيوية لن تكون قادرة على أن تحل هذه المهمة حتى توجد نظريات دلالية وبراهمية واضحة . ولهذا الأسباب وغيرها يرى شملت أن البوطيقا البيوية قد كانت حركة مهمة نحو تحليل واضح وعقل للأدب ، ولكن ليس أكثر من هذا . وهو يقول : « إنني أرى أن اهتمامها في المصوح الأدبية وتفسيرها هو أكثر مواضع ضعفها خطورة »

وبعد ذلك يصرح شملت بأنه واع بمصور ملاحظاته في هذه المقالة ، وأنه ليست لديه أية لتقليل من شأن العمل الرائد لباحثين من مثل جاكوبس ، ومارت ، وبيرس ، ولونغان ، ومع ذلك فهو يصرح في إصرار أنه

تتناول في هذا العرض للدوريات الأجنبية أربع مقالات نشرت في مجلة « جماليات » Poetics سنة ١٩٨٣ ، والمقالات الحالية تتصل بموضوع الخطأ (موضوع هذا العدد من « فصول ») من حيث إنها تمثل واحداً من أحدث الاهتمامات النقدية النظرية الأوربية من ناحية ، كما أنها - في هذا العرض - تنهى بربط بعضها بفكرة الحدائق ذاتها من خلال آخر مقالة متناولة هنا

ولما كان الموضوع الذي يجمع المقالات الأربع يطرح نفسه عند المهتمين به من النقد في شكل محاولات متتالية يحمل كل منها إضافة جديدة إلى النظرية المثبتة لديها ، فإن من الأفضل أن نترك الخطوط من هدايته كي نقدم فكرة عامة عن الموضوع .

والفكرة بين المقالتين تقود إلى حقيقة أن المقالة الثانية نسخة لمراجعة ومزينة ومنطوية للمقالة الأولى الأصل ، فيها هذا السياق الذي وصفت فيه المقالتان . وقبل أن نشير إلى هذه النقطة ينبغي أن نشير إلى أن للمكاتب مقالة ثالثة نشرت في مجلة بويتيكس Poetics أيضاً ، وذلك في منتصف المدة الفاصلة بين المقالتين المشار إليهما سلفاً . وقد نشرت هذه المقالة الثالثة في عدد أكتوبر ١٩٨١ ، وكان عنوانها « الدراسات الإمبيريقية في الأدب : ملاحظات تمهيدية » . (ص ٣١٧ - ٣٣٦)

أما السياق الذي نشرت فيه المقالة الأولى (١٩٧٩) فكان عدداً من بويتيكس Poetics تخصصاً لأبحاث عن البيوية بعنوان عام « مستقبل البوطيقا البيوية » . ويقول شملت في بداية المقال إن ملاحظاته التي تنصب على التطور الممكن للبوطيقا البيوية في الثمانينات تطلق من خبرته الشخصية التي كرمها عن الطريقة التقليدية التي تعامل بها النصوص الأدبية في الجامعات الألمانية . وبعد أن يركز تركيزه على الموضوع في نطاق ألمانيا يقدم ملاحظاته على السب الذي لا يجعله يعتقد ، مثل الكثيرين غيره ، أن البوطيقا البيوية كانت قادرة على حل كل مشكلاتهم ، وبخاصة المشكلة التي لا تزال تعد عند

عنوان المقالة الأولى هو « العلم الإمبيريقى للأدب ESL : نموذج جديد »^(١) والمكاتب هو سيجريد . ج . شملت ، والمقالة مشورة في العدد ١٢ من مجلة Poetics ، عدد مارس ١٩٨٣ (١٩ - ٣٤) . ويحدد المرء نفسه مبرماً بالإشارة إلى عدة أشياء فيما يخص المقالة شملت : ماؤلا هذه المقالة كتبت أصلاً بالألمانية وترجمت إلى الإنجليزية على نحو مباشر المؤلف في أول ملاحظة له بهوامش المقالة ، وثانياً نشرت أثناء تصفحي لمجلة Poetics على مقالة للمكاتب نفسه في العدد الثامن (١٩٧٩) ص ٥٥٧ - ٥٦٨ بعنوان Empirische Literaturwissenschaft Als Perspective وترجمته « العلم الإمبيريقى للأدب كوجهة نظر » ، وهو - كما نرى - العنوان نفسه الذي كتبه بالإنجليزية في المقالة الأخيرة ، باختلاف الجهر الأخير الإضافي من العنوان ، الذي يبرره المدة الزمنية الفاصلة بين المقالتين . ولكن الأمر الغريب حقاً هو أن المكاتب لا يشير في معالته الثانية إلى المقالة الأولى المكتوبة بالإنجليزية أيضاً ، ماعداً الجهر المشار إليه من العنوان ، الذي يختصره على طول المقالة بـ ELW ، ومقالة بـ ESL ، في المقالة الثانية . والاحتصار الأول هو لاسم العلم بالألمانية ، كما أن الاختصار الثاني هو لاسم العلم بالإنجليزية

التطور المستقبلي لعلم الأدب ، وكذلك النقد الأدبي ، هو في الاتجاه نحو البحث الإمبريقي الموجه نظرياً إلى العمليات المعقدة لألوان النشاط الأدبي (مثل عمليات الاتصال الأدبي) في نطاق نظري واضح ، ومع أهداف محددة بشكل واضح . ويرى شميت أن تطورات حالة (حول ١٩٧٩ بالطبع) في فلسفة العلوم ، وعلم الأدب النظري ، والتحليل الماركسي ، وعلم النفس الأدبي ، وعدم الإجماع الأدبي ، تتجه جميعاً في هذا الاتجاه ، أي علم الأدب الإمبريقي . وهنا تلقي المقالة على النحو الذي أشرنا إليه من قبل .

وقبل أن نتناول المقالة الأخيرة لشميت يشير إلى المقالة المتوسطة بينها وبين الأولى . وقد نشر الكاتب مقالته هذه (١٩٨١) في عدد من بويشيكس Poetics تخصص لدراسات الإمبريقية في الأدب ، ولا يتسع المجال لعرض المقالة التي يتعرض فيها بالمناقشة لبعض النقد الموجه إلى الدراسات الإمبريقية في الأدب ، وبخاصة ما انتهم به هذه الدراسات من أنها تنتمي إلى الفلسفة الوضعية ، فتهمل بذلك الفرد ، وأنها ضد التاريخ ، حيث تهمل المشكلات المعيارية ، وتفشل في تحقيق المهمة الأساسية للباحثين في الأدب ، وألا وهي تفسير النصوص الأدبية . إنه يجادل في جانب النظرية الإمبريقية للأدب أي النظام الاجتماعي المعقد لألوان النشاط ، المركزة أساساً على النصوص الأدبية ، لكن تعرض تصورات عن الأدب يمكن أن تستخدم لتصرف المشكلات في هذا النظام الاجتماعي وحدها .

وأخيراً يرى شميت أن الإسهامات في ذلك العدد المخصص للدراسات الإمبريقية في الأدب قد روعي فيها الاعتراعات التي يمكن أن تقدمها للمناقشة في الدراسات الإمبريقية في الأدب مستقبلاً . (ص ٣١٧) .

إذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، بعد أن رسمنا خط سير عمل قدر كبير من التبسيط قد يؤدي إلى تحقيق الهدف من عرضها على أقل تقدير ، وجدنا أن شميت يقول في مقدمته إنه سيحاول أن يقدم رسماً تخطيطاً لعلم الأدب على أساس إمبريقي . ويشير إلى أنه منذ ١٩٧٣ قد حاول تطوير هذا العلم بالتعاون

مع مجموعة بحث يسميها ميكول NIKOL في جامعة Bielefeld . ومنذ ١٩٨٠ يقول إنه استمر في العمل مع أعضاء جلد من المجموعة في جامعة Siegen .

يفرق شميت في المقدمة بين علم الأدب الإمبريقي (ESL) ومفاهيم الدراسات الأدبية ذات الصلة الإمبريقية empirivised من حيث إن الخلفية المنهجية لدراسة الأدب في علم الأدب الإمبريقي ليست مجرد خلفية وممت بإجراءات سوسولوجية أو سيكولوجية ، بل هي للعكس ، يعد الـ (ESL) محاولة لتأسيس علم للأدب تأسيساً متجانساً في شبكة من العناصر النظرية الإمبريقية . إن الأساس المعرفي لعلم الأدب الإمبريقي يمكن أن يشتق من النظريات التركيبية الحرة radical constructivist التي تتسم في رأيه للشخص مع مكانة الوظيفية التركيبية كما تطورت على يد فينك P. Finke / على أساس من وجهة نظر سينيد J. D. Sneed / المنهوية في النظريات . وفي مقابل المفاهيم ذات الصلة الإمبريقية لهذا علم الأدب الإمبريقي (ESL) يحاول ، في رأي شميت ، أن يوفر نموذجاً مستقلاً لدراسة الأدب ، يرفع جوانب النقص في الصورة التي يقدم فيها حالياً . ويكرس شميت مقالته لمحاولة الشرح والتدليل على زعم النموذجية المستقلة لدراسة الأدب .

وينتقل على الخلفية التي تقف أمامها المقالة السابقتان للكاتب نفسه في الموضوع نفسه ، والتي أشرنا إليها ، وينتقل على ما قاله الكاتب في مقدمته للمقالة الثالثة المشار إليها كذلك (الامر الذي يتضمن أن النظرية المثبتة في طور التكوين ، بالإضافة إلى المقالات الثلاث الأخرى التي ستراجع في هذا العرض ، وهي تتصل بهذه النظرية أيضاً) ، فإنه يكفينا أن نلم بالخطوط العريضة للموضوع على قدر ما يقتضي التعريف به وعلاقته بموضوع المقالة .

نحسب حسون «نموذج جديد» (١٩ - ٢٠) يرى شميت أن ثمة أسباباً جيدة لتطبيق فكرة النموذج (التي قدمها كون Th. S. Kuhn إلى تاريخ العلم) على علم الأدب الإمبريقي . وهو يستخدم فكرة النموذج لتصف الهياكل النظامية للعمل العلمي . وطبقاً لهذا فإن فكرة النموذج هذه

تشمل الإحداثيات الأربع التي تنسب إلى كون :

(أ) التعميمات الرسمية (الاصطلاح العلمي) .

(ب) النماذج Models (قياسات واستعارات مصنعة) .

(ج) القيم (توجيهات ميتا - نظرية) .

(د) الأمثلة exemplars (حلول توصيفية للمشاكل) .

إن هذه الإحداثيات تشمل كل المقادير الموجهة المهمة للقرارات الأساسية لأعمال مجتمع علمي . ويرى الكاتب أن علم الأدب الإمبريقي يختلف عن كل المدارس والاتجاهات الأخرى في الدراسات الأدبية من حيث تفسيره المتماثل للإحداثيات الأربع المذكورة سلفاً . أما الأساس الميتا - علمي لعلم الأدب الإمبريقي فيشتق من مفهوم فينك (١٩٨٢) للوظيفية التركيبية Con-structive functionalism . وسوف يحاول شميت في بقية مقالته أن يقدم تخطيطاً قصيراً لكل من الأساس النظري لعلم الأدب الإمبريقي ونشأته . ولهذا فهو مهتم بإبراز أن الأسس النظرية - من نظرية المعرفة والميتا نظرية ، إلى النظرية الميتا Object theory - كلها متجانسة بشكل متجانس ، أي أنها يمكن أن تُسرد إلى نفس النمط من الفرضيات المعرفية والميتا نظرية .

الأسس المعرفية لعلم الأدب الإمبريقي (ESL) (٢٠ - ٢٢) .

إن الأساس المعرفي هنا متأثر بشكل جوهري بأعمال ما تورانا (١٩٨٢) وفون جيلرسفيند (١٩٨٣) البيولوجية والنفسية ويمكن النظر إليه على أنه أساس جذري - تركيبى . وفيما يلي تلخيص أهم جوانبه :

(أ) إن للمحركات الإنسانية نظم حية . والنظم الحية ذاتية التكوين ، بمعنى أنها نظم ذاتية المرجع ، ومنظمة شبه سكونية ، مستقلة ، مفرقة بنيتها ، ومعقدة عملياً . إن الأعضاء المرونة منظم أعضاء ، مثل المحركات الإنسانية ، قادرة على تطوير وهي ذات ، ومن ملاحظة نفسها وببساطة . ومن وجهة نظر معرفية ، يجب علينا أن نفرق بشكل صحيح بين النظم والملاحظات ؛ بين طبقات النظم وطبقات الملاحظة .

بالقواعد والأعراف والقيم والمعايير المسلم بمشروعيتها بالنسبة للمصاهيم المذكورة سابقاً . ومن ثم فإن مثل هذه القرارات تضبط مسلمات العالم من سيرة الدراسات الأدبية ووظيفتها . كما أنه يجب أن تسمح بنية الدراسات الأدبية ووظيفتها بصيغة واضحة ، إذ كان لدراسة الأدب أن ينظر إليها بوصفها علماً يمكن أن يُدرس ويُتعلّم .

إن السؤال عن القواعد والأعراف التي يربط الإنسان أن يقبلها أو يرفضها بهذا النوع من الفعل لا يمكن أن تفصل عن السؤال عن القيم التي يؤمن بها في كل نظم العمل الاجتماعية الأخرى (من مثل السياسة والاقتصاد والفن والتعليم ... الخ) .

ويشير شميث في هذه الفقرة إلى هدف علم الأدب الإمبيريقى ، ويراها : شرحاً نظرياً للأفعال الأدبية كأفعال تاريخية واجتماعية ، كما أن التفسيرات العملية في الأفعال داخل نظام الأدب طبقاً للنظم المصاغة بوضوح على أساس من المعرفة الإمبيريقية يمكن أن تحدد مدى عملية Practicableness التفسيرات في نظام الأدب . وبالنسبة لدراسة الأدب ، فإن تطبيق نتائج البحث يفترض أن المعرفة العلمية الإمبيريقية قابلة للتطبيق (الاجتماعى) العلمى ، وأن النظريات المدرجة تحت البحث الإمبيريقى والمكونة له قد وصلت إلى درجة عالية بشكل مرض من التطور والكمال .

إن الفرضية الإمبيريقية الجوهرية الخاصة بالفعل الأدب بشكل عام هي : أنه في مجتمعنا يوجد نظام يمكن أن يوصف بأنه نظام الفعل الأدبى . وهذا النظام جزء من النظام الاجتماعى العلمى . ويتكون النظام من مجموع كل الأعمال المركزة على النصوص التي تقدر وتصف بوصفها نصوصاً أدبية عن طريق أفراد فاعلين (= نظام - الأدب) (يكتب الأدب بحروف كبيرة للدلالة على أنها مصطلح خاص بالـ ESL) . وبنية نظام الأدب يمكن أن توصف في مصطلحات العلاقات المزدوجة والسيبية بين ثنائيات الأنماط للعمل التي يقوم بها أفراد يصنفون النصوص كنصوص أدبية : أى الإنتاج ، التوسط ، الاستقبال ، وما بعد العملية Post-Processing في « النصوص الأدبية »

أو الصداقة ، كالحب ، كعوامل أخرى عاطفية .

- الأسس للنظريات لعلم الأدب الإمبيريقى (ESL) (٢٢ - ٢٥) : إن مميزات الربط بين التركيبية الجذرية وعلامة العلم الحديثة يمكن أن تلخص على النحو التالي :

(أ) إن المعرفة معتمدة على الذات ، إنها تركيب من الذوات طبقاً لحالاتها الإدراكية من التناحيث البيولوجية والاجتماعية . . . ومن وجهة نظر وظيفية فإن النظريات إن هي إلا استراتيجيات لحل المشكلات ، ومن الواجب أن تكون - بتويها ووظيفياً - مناسبة (لحل) للمشكلات (والعكس بالعكس) .

(ب) إن النظريات بنيت رياضية محددة وقابلة للوصف نظرياً ، ومربطة ببطقة من التطبيقات المقصورة ، وليست نظماً من التفسيرات . أما الذات المستعمدة في النظريات العلمية فهي ذات نظرية ، بمعنى أنها نظرية ~~تفسيرية~~ ^{نظرية} وأن لها إمكانية التراجع على مصحوبات مختلفة من النظرية Theoreticity

(جـ) إن النظريات وعناصر النظرية يمكن أن تمثل نظرياً في شكل أزواج منظمة . وهنا يقدم شميث يساهب وموزاً رياضية جبرية تختزل ما يمتدحه هذه الأزواج للمنظمة ، ولا يفيد نقلها هنا إلا بشرح للنظرية أكثر إسهاباً مما يفعل الكاتب نفسه ، الأمر الذي يخرج عن نطاق هذا العرض . وهو يفعل الشيء نفسه تقريباً في المنقطة التالية .

في « التخطيط للموسمى النظرى "Object Theoretical" لـ "ESL" (٢٥ - ٢٩) يقول شميث إن من يتبع الدراسات الأدبية (على الأمل في التقليد الألمانية) فإنه يشارك في عمليات مع علم - نظام الفعل الاجتماعى (يكتب كلمة « علم » بالحروف الكبيرة لتعنى مصطلحاً نظرياً في مقابل المصطلح العلمى للكلمة) وهو يرى أن القيام بمثل هذه العمليات يتطلب قرارات تتعلق بمفهوم العلم المطلوب تحقيقه

- مفهوم المجتمع .
- مفهوم الأدب

وفي المقام الأول ترتبط هذه القرارات

(ب) إن المجال الإدراكى لنظام ذاتي التكوين هو مجال كل الأوصاف التي يستطيع النظام أن ينتجها . وهذا يتضمن أن الأسلوب الخاص بداتية تكوين النظام يقرر إدراكية النظام . ويشكل أدق فإن الإدراك ظاهرة معتمدة على الذات Subject- dependant في المبدأ . وكل الحالات الإدراكية للمعرف المدرك يقررها أسلوب تحقق ذاتي التكوين ، وليس عن طريق ظروف البيئة الموضوعية (مستقلة عن الذات) .

وهكذا فإن الواقع لمو البيئة ليست وجوداً أنطولوجياً بل تركيباً للإنسان إننا - حرفياً - نتج العالم الذي نعيش فيه بالعيش فيه - على حد تعبير ماثوراه .

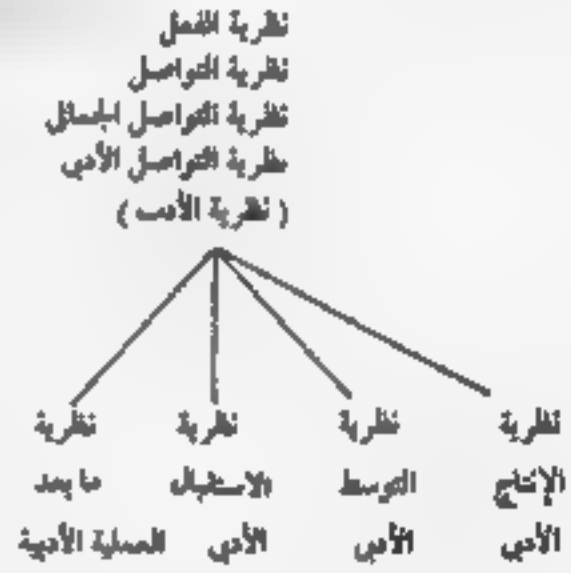
(جـ) إن النظم الحية عن طريق اتصالاتها ، تستطيع أن تفسر أبعاد حرف التكيف الاجتماعى Socialization Convention والإجماع Consensus . إن النظم الحية نظم متفاعلة interactional ، تؤلف بالتبادل مجالات مجمع عليها ، تنبثق من الاتصال بين البنات . ويتقدم التعامل دائماً للتواصل ، فالتواصل يمكن فقط أن يعمل لأن النظم الحية كملاحظة تتعامل مع نظم أخرى ، نالبة إلى هذه النظم الأخرى أنها تلاحظ نفسها . إن قواعد واستراتيجيات تكوين الإحساس ، و « الواقع » ، و « المعنى » التي تنظم أعمال الذات تعلم ، وتؤكد دائماً أو تصحح داخل التكيف الاجتماعى الدفوى وغير الدفوى - متضمنة حتى قواعد تكوين واتزان الهوية الشخصية . وفي هذا السياق ، فإن اللغة تعد - بطبيعة الحال - هاملاً مسيطراً ، ومع ذلك فإن اللغات الطبيعية مجال معقٍ لا يمكن أن تتفوق عليه الوسائل اللغوية . إن التواصل لا يمكن النظر إليه على أنه نقل للمعلومات . إنه أقرب إلى أن يكون محاولة لإنجاز تركيب متوازن من العمليات الموجهة الإدراكية ، داخل المجالات الإدراكية لائتير أو أكثر من النظم الحية . ومن هنا فإنه ليس هناك إلا متواليات متوالية التفاعلات الموجهة داخل الذات ، يجمعها التكيف الاجتماعى اللغوى ممكنة . وعلاوة على هذا فإنه ليس ثمة إمكانية لإقناع شخص دى عقيدة مختلفة بالمجادل العقل معط ، اللهم إلا إذا كان واعياً في قبول مثل هذا الجدال على أساس المصالح المشتركة ،

وزيد شملت النقطة السابقة في فقرته عن « بنية شبكة - نظرية علم الأدب الإمبريقي » (٢٩) فيقول إن بنية هذه الشبكة النظرية توضح أن نظام للأدب وحدة فعل تحدد خصائص عناصره وعلاقاتها خلال تنظيمه . وفي مقابل المفاهيم الأنطولوجية للنص فإن هذا يتضمن أيضا صياغة نظرية مختلفة بشكل جوهري لـ « الأعمال الأدبية » ؛ لأن « الأعمال الأدبية » لا تعد موجودات مستقلة وإنما هي نتيجة عن نظام الأدب وعن الأعمال المنظمة فيه :



(١٠٠) = تضمن ضروري

(ويشمل بالأداة : الأفراد الفاعلون)



في النقطة الأخيرة يتساءل شملت في عنوان طريف عن الجديد في الـ ESL ، موسى كات ؟ وسرد عدة نقاط يراها جديدة : (٣٠ - ٣٣) .

(أ) طبعا لفكرة النموذج الموصحة في القسم الأول فإن علم الأدب الإمبريقي نموذج جديد بالمقارنة مع الانبجاعات أو للندارس المناسبة ، من حيث إن شروط إطار الفعل العلمي فيه مختلفة عن تلك الخاصة بمداخل أخرى في دراسة الأدب ، كما أن هذه الشروط مقررمة بشكل واضح . . .

(ب) أما الجديد فهو أنه على المستوى

للتشاعلي فإن هذا النموذج موجه نحو مفاهيم تحليلية - وظيفية (بدلا من المفاهيم التاريخية - الهرميوطيقية) وهذه الوسيلة لا تجعل تطبيقية كل الأفعال في النظم التاريخية واجتماعيتها .

(ج) إن لب الـ ESL يتكون من نظرية إمبريقية للأدب . ويوجه علم ، فإن الـ ESL يجب أن يعد علما اجتماعيا إمبريقيا ، يحاول أن يوجه البحث نحو التطبيق ، ويؤدي إلى تعبيرات في نظام - الأدب طبقا لامتلكته وقبته . . .

(د) إن مشكلات البحث في الـ ESL ومن ثم تركيب مجال بحثه ، ليست موجهة نحو نصوص معتبرة أنطولوجيا - على نحو ما هي عليه المفاهيم الموجودة حتى الآن للدراسات الأدبية - وإنما هي موجهة نحو علاقات الفعل - النص (المتزامنة) في إطار العمل الاجتماعي لنظام الأدب .

(هـ) والجديد كذلك ، كما يعتقد الكاتب ، هو مدخل الـ ESL إلى مشكلة التصير الأدبي إن الحقيقة التي تقول إنه كان هناك دائما إشطاح على علم الأدب الإمبريقي لويث أنه يسمح بتفسيرات « أفضل » ، تعني أن التصير النصي لا يزال يعد مهمة مركزية للدراسات الأدبية . أما بالنسبة للـ ESL فهو لا يرى معقولا أن يُخذ التصير كما لو كان تفسيريا « للوعي الخفي » . ونشكك للسنويات الميتافيزيقية المطروحة فيه ، في إمكانية أن يكون التصير عملية علمية ، ويرى فيه مجموعة مفتوحة غير منظمة علميا من الأحاديث المختلفة التي يتناجي بها خبراء الأدب وحشاه جهرا وسرا .

(و) إن المفاهيم المقدمة سالفا تتلخص على الفرق المودجي فيما يتعلق بالـ ESL بين المشاركة في نظام - الأدب ، وتحليل نظام - الأدب . فمن ناحية يتضمن هذا الفرق تغييرا واضحا بين الأعمال العلمية وغير العلمية فيما يتصل بنظام - الأدب . ومن ناحية أخرى ، يتطلب من العالم في شأن كل عمل أن يفكر فيما إذا كان العمل علميا أو غير علمي ، وفضلا عن هذا ، عليه أن يفكر في معنوية الفعل موصح الاهتمام

(ز) ثمة طرافة جوهرية وإن لم تزد على أن تكون مشكلة في الـ ESL ، وهي توجهه نحو

التطبيق (المذكورة في « ح ») . والجديد هنا هو أن تقدير كل من منفعة المعرفة العلمية - الأدبية ، والوفاء بالحاجات خلال الفعل الأدبي والعمل العلمي الأدبي ، إنما يتأسس في القيم الميتافيزيقية للـ BSL . وفي الوقت الحاضر ، لا يزال من الصعب توصييح الظروف التي يمكن في ظلها تأييد تطبيق المعرفة العلمية الأدبية ؛ لأننا غير قادرين على حساب التأثيرات الأساسية والجانبيهة بدقة (وهو أمر مستحيل دائما) ولكن هذا لم يستش أبدا التطبيقات أو التوجهات نحو التطبيق في نظم الفعل الأخرى . وعلاوة على هذا ، لا يزال السؤال قائم عن أي المفاهيم المعيارية يمكن أن يكون جديرا بالاعتبار من أجل تأسيس إجماع اجتماعي لاحق .

وفي الملاحظات الختامية يشير الكاتب إلى قائمة من ألوان النشاط العلمية الإضافية في علم الأدب الإمبريقي ؛ منها جره ثان من كتاب له (١٩٨٢) ، وكتب أخرى له ولغيره ؛ وكلها حديثة (بين ١٩٨٠ و ١٩٨٣) . وفي الوقت نفسه يعد كاتب آخر جزءا جماعيا من الدراسات الإمبريقية خلال الثمانين سنة الأخيرة ؛ ذلك غير الجزء الذي تعده مجموعة نيكول من « الدراسات التطبيقية في الأدب » ؛ وأخيرا مجلة جديدة اسمها شبييل (= لعب) SPIEL وهي اختصار لـ (دورية سينج لنعلم دراسة الأدب الإمبريقي الدولي) وواضح من العنوان أنها مجلة ألمانية ، وقد تأسست هذه الدورية (١٩٨٢) العدد الأول ، و ١٩٨٣ العدد الثاني) وهي تنشر الدراسات الإمبريقية في الأدب .

والآن نرى كيف تطور ذلك العلم في دراسة الأدب في مقالتين لاحقتين كتبها كاتب آخر اسمه فان ريز C . J . Van Rees كان يساعد شملت في تحرير Poetics ثم أصبح رئيس التحرير

في عدد نوفمبر (١٩٨٣) من مجلة Poetics الذي كان مخصصا لـ « علم الاجتماع الإمبريقي في الأدب والعنون » شارك فان ريز بمقالين تعد الأولى منها مقدمة للعدد ، والأخرى إضافة أكثر خصوصية في موضوع يعينه تحت العنوان العام للعدد

أما في المقالة الأولى فهي بعنوان « مساهمات في علم الاجتماع الإمبريقي في الأدب »

والفنون : المدخل - المؤسسة (٢٨٥) - (٣١٠) (٢).

وواضح من العنوان الرئيسي ومن المداوين الخمسة الداخلية التي انتظمت المقالة وهي :

- ١ - نهاية البحث عن خصائص القيمة الداخلية في النصوص الأدبية (٢٨٥ - ٢٨٦).
- ٢ - القيمة الأدبية (ألمية) بوصفها شرعية ثقافية (٢٨٦ - ٢٩٠).
- ٣ - مدخل ومؤسس إلى الحقل الأدبي (٢٩٠ - ٢٩٧).
- ٤ - علم الاجتماع الهرميوطي للأدب في مقابل الإمبريقى (٢٩٧ - ٣٠١).
- ٥ - مشكلات البحث في الدراسة المؤسسية للفن والأدب (٣٠١ - ٣٠٧).

- واضح أن الكاتب يرمى إلى تثبيت قدم البحث الإمبريقى من خلال تعميق المرافد الاجتماعى ، ورسم مدخل جديد ينتهى إلى هذا المرافد ، يسميه المدخل - المؤسسة . ويضاف إلى ذلك أن الكاتب لا يزال - في سبيل تحقيق هدفه - يتخذ من تأكيد عدم جدوى وجهات النظر المقابلة منطقاً ، كما أنه ينتهى إلى مشكلات لا يزال يفتق منها البحث الجديد ، الأمر الذى يعنى أن هناك طريقاً طويلاً أمام هذه النظرية حتى تجد صدى علماً لدى النقاد الآخرين ، ناهيك عن القراء المتخصصين وغير المتخصصين ، الذين تضعهم النظرية الإمبريقية بمداخلها المؤسسية في الاعتبار ، على نحو ما سوف يشار إليه بعد .

١ - في النقط الأولى من المقالة يشير ويرى إلى غلبة البحث الدعوى في النصوص الأدبية في مجلة Poetics ، برغم اعتبار المصروع الأخرى ، ومن بينها علم الاجتماع ، فروعا تجلور البحث الدعوى في الأهمية النظرية . وهو يرى أن التركيز على جانب المصوى انطلق من فرصة أن التحليلات اللغوية والمنطقية للنصوص الأدبية يمكن أن تبرز خصوصيتها ، في حين أنه يرى أن مثل هذا التركيز يمكن الحكم عليه بأنه مجاوز للمحد لقد ظل بعضهم أن التحليل المنطقي يكمن في عدد من الخصائص الجوهرية (الداخلية) التي

تمتلكها النصوص الأدبية وحدها . ونتيجة لوجهة النظر هذه ، فإن فروصاً أخرى ، لاسيما تلك التي تتعلق بالسمات الاجتماعية للإنتاج والتوزيع واكتساب النصوص الأدبية ، التي يعتمد بعضها على بعض ، تفحص بشكل جاد . لقد عُدَّت العمليات الأخيرة عموماً «مادية» في طبيعتها ، واقتصر أن دراستها لن تؤدي إلى ضمان أكبر لنظر أفضل إلى خصوصية النصوص الأدبية .

ويرى ريز أنه ، مع ذلك ، يستطيع أن يبرر زعمه بأن اتجاه البحث الدعوى لم يعد واحداً كما اعتاد أن يكون . وهو يرجع ذلك إلى حقيقة أن البحث القائم على خلفية لغوية لم يستطع على مدى العشرين سنة الأخيرة أن ينجح في تطوير فرضية واحدة بعينها ، قابلة للاختبار ، عن الطبيعة الخاصة للنصوص الأدبية ، ودعك من فرضية مؤسسة إمبريقياً . وإدَّتت خطأ الفرضية المتدرجة تحت هذا الاتجاه في البحث ، التي تتعلق بمجموعة الخصائص الداخلية - اللغوية الخاصة بالنصوص الأدبية ، فإن هذا يفتح الطريق لنوع آخر من البحث في الطبيعة الخاصة بالنصوص الأدبية ، وتتمثل مركزية هذا البحث في الفرضية التالية : تلين النصوص بسمتها «الأدبية» أو «الحسائية» إلى حقيقة أن مجموعات اجتماعية بعينها ، ومؤسسات ، تخصمها إلى عملية تثبيت Valorisaton ، وذلك عن طريق معاليم الأدب التي تبتناها هذه المجموعات والمؤسسات .

ويعتق المهتمون في هذا العدد من Poetics على أن الطبيعة الخاصة للنسوية إلى الأدب والفن نتج من تدخل معقد للعوامل الاجتماعية التي تتناسب وعمليات الإنتاج والتوزيع والاكساب (وحتى الاستهلاك) في الأدب والفن . والإشارة إلى الفن هنا تعنى أن المشكلات المطروحة من خلال الأدب كامية لدراسة العنصون الأخرى ، حيث تبرز المشكلات بشكل مشابه . غير أن ريز يحاول في مقاله أن يظهر أن «الإسهامات» المشار إليها في عنوان مقاله تطرح إجابات جديدة لأسئلة لم تغلب عليها طلائ الأدب والفنون حتى الآن بطريقة ناجحة . ولست في حاجة إلى توضيح أن الكاتب يستحدم الاصطلاحات الماركسية في مقاله ، ولكني ربما كنت في حاجة إلى تذكير القارئ بالألا

بأحد موقفاً مسبقاً مع الكاتب أو ضده ، لأنه ينطلق من زاوية بعينها في بحثه ، قبلون انفتاح الأفق ، وتقدير الآخرين في إطارهم وخارجه ، لن يتقدم للبحث العلمى في الأدب والفن (وغيرهما طبعاً) تقلداً حقيقياً

٢ - إن النصوص الأدبية تكون قسماً صغيراً ولكن مُهماً داخل ما يصنف على أنه «خيال» Fiction ، وتدين بأهميتها إلى القيمة الخاصة التي تنسب لها . أما بالنسبة إلى النصوص غير الأدبية فإنها لا تملك مثل هذه الخاصة ، ومع ذلك فإن قيمتها الاقتصادية تجعلها قيمة النصوص الأدبية . ولا يجرى أن يؤخذ هذا دليلاً على التمايز بين القيمة الفنية والقيمة الاقتصادية ، إذ إنه يعنى فحسب أن مجموعة قراء الأدب ، بمقارنتهم بقراء النصوص غير الأدبية ، يمثلون مجموعة صغيرة إلى حد ما . وتؤلف هذه المجموعة الأخيرة ، عن طريق مكانتها الاجتماعية ومستوى التعليم ، قسماً من الطبقة المسيطرة في البلاد الغربية ، وكل أقسام هذه الطبقة ، حتى الأعضاء الذين لا يمكن اعتبارهم قراء أدباء ، يسلّمون بأن الأدب تزجبة قيمة لوقت الفراغ ، لو أنه ذو قيمة تعليمية عظيمة .

ولزمن طويل أنشت الطبقات المسيطرة بشكل متفتح وواضح إيديولوجية الصفوة هذه . . . وكثير من المثقفين ، في هذه الأيام ، ما يزالون يؤمنون بهذه العقيدة . ولقد هوجمت هذه الإيديولوجية من قبل بعض النقاد ولكنهم ، مع هذا ، في دفاعهم عن الثقافة المشتركة ، و«الشمسية» ، لم يخلصوا أنفسهم بشكل كاف من أسطورة والجماعة المعنوية التي نقلوها - بدورهم - إلى المستقبل .

وما تزال الفكرة سائدة وغير واضحة في الوقت نفسه عند دارسى الأدب بعد الحرب . ويحتمل أن يكون هذا راجعاً إلى أن عدد الذين تلقوا تعليمياً أدبياً قد تضاءل . كذلك ساعدت وسائل الإعلام على استمرار هذه النظرة إلى الأدب . ولما حاول بعض الدارسين من دوى النزعة العلمانية إثارة المشكلة ، أحجموا عن تمثيل قيمة الأدب بوصفها مقابل يقف ضد أي «تدريج للطبقات» .

إن إلحاق القيمة بالأدب (الفن) عملية اجتماعية يسطرها ويتحكم فيها مؤسسات أدبية (فنية) متخصصة . فعلى أي أساس تقوم هذه المؤسسات بوضع أحكامها القيمة ؟ على أي أساس يصنف نص ما على أنه نص ذي لو غير أدبي ؟ إن الإجابة المباشرة عن هذا السؤال هي أن النص ينتمي إلى الأدب على أساس خصائص داخلية . ولما كان المعتقد في هذه الخصائص أنها ذات قيمة في ذاتها ، فإن النصوص التي تحتوي عليها تكتسب مكانة ثابتة . ويعتقد ، من ناحية أخرى ، أن النصوص التي تنتمي إلى فئة النصوص غير الأدبية ينقصها ندر الخصائص المشار إليها . إن طريقة الإجابة عن السؤال على أساس من فكرة التثبيت غير مرصية ومحكوم عليها أن تظل هكذا . إن المفترض هو احتمال تحديد الخصائص الأدبية التي يمكن إظهار مكانتها القيمة الداخلية بشكل مفجع ، ومع ذلك فإن هذا الرعم لا يصمد أمام الفحص الدقيق .

وإذن فما لمس تحديد القيمة للنصوص ، إذا لم يكن ممكنا تحديد الخصائص النصية في حد ذاتها ؟ إن سبة القيمة (الأدبية) الجمالية إلى نص ما يعنى اعتباره شكلا مشروعاً من الفن . وتعريف المشروع الجمالية هو مزية عدد صغير من المؤسسات الثقافية (الأدبية) . وإلى جانب الخصائص النصية «الداخلية» ، فإن أعضاء المؤسسات الأدبية (الثقافية) يشيرون إلى مستويات نوعية معينة يطر بها أنها «إسطرات مناسبة» لتعريف القيمة الجمالية ، الأدبية والأخلاقية بالنصوص . وهم لا يستطيعون أن يفعلوا هذا إلا لأنهم يحتلون مراكز مؤثرة داخل المؤسسات الثقافية المشغولة عن إعطاء المشروع للأعمال الفنية ، من مثل مراكز تعليم الفن ، ومراكز اختيار الكتب للمكتبات العامة ، ودور النشر (لأدبية) .

٣ - يوضح رير في النقطة الثالثة كيفية قيام المؤسسات الثقافية المشار إليها بالمهمة ، مهمة تقدير قيمة الأعمال الأدبية ، ولكنه يتقد أولاً الدراسات المعاصرة ، التي تتخذ من مفهوم «أدب - المؤسسة» مدخلا لها في فروع مختلفة (الأشربولوجيا ، علم النص ، نظرية النصوص) ، وكذلك عند الذين يمارسون فلسفة الجمال في العشرين سنة الأخيرة ، حيث يرى أن مفهوم الأدب - المؤسسة عند هؤلاء

لا يقدم حتى الآن نقاط اتصال مباشرة بالموضوع ، كما أنه عند أولئك يظل غامضاً أكثر من اللازم .

وهو يشير أيضاً إلى علماء الاجتماع في مجال الثقافة والفن ، الذين يفعلون ، برغم عدم ادعائهم أنهم «محللون مؤسسيون» ، مثلين بارزين لهذا المدخل ، وسمى واحداً من أهمهم وهو بير بورديو Boudieu .

وعلى الرغم من أن رير يشخص المشكلة وجوانبها تشخيصاً جيداً في هذا الصدد ، إلا أنه في مجال القياس والخروج بتائج حاسمة ما يزال يعاني من صعوبة القيام بدراسات حقيقية ، إما لتعدد الاختيار ، أو لقيام آخرين (القائمين على المؤسسات الثقافية أنفسهم) بعمل أبحاث مشابهة ولكن لخدمة أهداف عملية صرف ، وإن كان رير يشكك في النتائج التي يصلون إليها ، حيث يصفها بأنها تحليلات جزئية وعامة جداً للعوامل التي تفرز وظيفتهم

ثم هو بعد يشير إلى علاقات القوة بين الأمراء والمثليين للمؤسسات المختلفة ، والنظام الذي يشملها ، والذي يتغير مع الزمن ، ويرى أن وظيفة المدخل - المؤسسة يتكون من أشياء من بينها تحديد طبيعة هذا النظام في لحظة معينة ، ومن ثم توضيح أنواع التثبيت التي تخضع لها النصوص الأدبية .

ويسى رير تحليله في هذه النقطة بقوله : «إن معارضة هذه الأفكار الحالية (حول القيمة في العمل الأدبي) لا يتضمن ، مع ذلك ، أن أي قيمة للنص مرهضة أو يجب أن ترفض ، كما أنها لا تتضمن أن على الإنسان أن يرفض بدون شروط ما يبذل أولئك الذين يذيعون مثل هذه الآراء من نشاط ، وإنما يمكن للمرء أن يذهب ، على أسس صالحة ، مهما يكن من أمر ، إلى أنه ، بالشركير على الصلة للتأدية بين العوامل الاقتصادية الاجتماعية ، والنسبة الاجتماعية ، والمساواة الجمالية ، بمعنى الأيديولوجية الثقافية ، فإن أساليب مناقشة الفن والطرق السائدة في تقييم أشكال الفن والشهادات الثقافية التي تكرر المجموعات الاجتماعية للمجتمعات أنصافها لها يمكن أن يعاد تشكيلها طبقاً لأنماط أكثر عقلانية (ص ٢٩٦ - ٢٩٧) .

٤ - من أجل إظهار أن المدخل المقترح

له من المميزات الجوهرية ما يعوق الطرق الحالية في التعامل مع الجانب الاجتماعي للنصوص الأدبية ، يقارن رير هذا المدخل بمسألة الطرق التي هي ذات توجه هرميوطيقي . والفروق الجوهرية بين المدخلين فروق منهجية ومعرفية في طبيعتها ، الأمر الذي يظهر في أوضح صورة في مفهوم كل مدخل منها لصيغة النظرية . إن النقطة الأساسية هنا هي أن الهرميوطيقي يلزم نفسه دائماً بالقيم التي يجسدها للأدب ، طبقاً لمفهومه . أما في المدخل المؤسسي ، فإن مثل هذا الالتزام غير مسموح به .

وماذا نأخذ في الاعتبار البحث الإمبريقي في المؤسسات الأدبية ، فإن الرعم بأن المدخل الهرميوطيقي يكون «تمهيداً» ولا غنى عنه إلى عدم اجتماع لأدب ، يسعى أن يرفض . . . ويتجه رير إلى أن الإطار الهرميوطيقي لا يترك أي مجال للبحث عن عوامل - اجتماعية أو غير اجتماعية - تكون حاسمة في قبول أشكال معينة ، بمعنى مفاهيم معينة للأدب . وذلك على عكس المدخل المؤسسي ، الذي يتم بدقة بتعميق أهمية كل العوامل الاجتماعية والاقتصادية وغيرها ، وعلى دورها في عمليات التثبيت التي تخضع لها الأعمال الأدبية . ذلك أنه في المدخل المؤسسي يُعترف بالحقيقة الموضوعية التي تقول بأن الأعمال الفنية أشياء (مدرسة) وخاصة للتثبيت ، وأنها تقوم بالنسبة لكل منها . كذلك يُعترف في هذا المدخل بالحقيقة الموضوعية التي تقول إن الناس يعتمدون على معايير معينة من النص في تكوينهم وقولهم للأحكام التي تصدر على نوعية العمل الفني

٥ - يناقش رير في هذا القسم ، الأخير من مقالته المشكلات التي يطرحها عمل بورديو في المدخل المؤسسي . وعلى سبيل المثال يؤكد بورديو أن الفرق بين عالم الأشياء النصية وعالم الأشياء الجمالية يعتمد على مجردة منتج هذه المنتجات ، أو على بية الملاحظ be-holder شخصية حد عندما ينظر إلى هذه المنتجات ، هية الأول نفسها منتج للمعايير الاجتماعية والأعراف ، تاريخياً ، على حين أن بية الآخر ، طبقاً لبورديو ، «وظيفة للمعايير المعرفية التي تحكم العلاقة بالأعمال الفنية في موقف تاريخي واجتماعي ، وكذلك وظيفة

لقدرة الملاحظ على تأكيد تلك المعايير ، أي لتدريسه المعنى .

وفي هذه نقطة تبرر أسئلة مختلفة لم تلقى حتى الآن إجابة واضحة ، مثل : ما طبيعة هذه المعايير الاجتماعية والعرفية ؟ كيف يمكن ملاحظة الأعمال الفنية أو قارىء النصوص الأدبية - أن يظهر هذه القدرة المزعومة ؟ ومن الذى يصاد به الحكم على المعايير المزعومة ؟ وما أسس سلطته ؟ وبأي نوع من المستويات يتأسس هذا التوكيد ؟ وقد بشر فان ريز مقلته الثانية في نفس العدد من Poetics ؛ (٢٥) وعنوان المقالة هو : كيف يصبح عمل أدبي نجمة : في الاختيار الثلاثي الممارس في النقد الأدبي ، (ص ٣٩٧ - ٤١٧) .

وقد أعطينا صورة كافية ، في حرصنا السابق لمقالة ريز الأولى ، عن منهجه واتجاهه . والمقالة الحالية هي تفريع على المقالة السابقة ، والكاتب يكرر أفكاره ، لا سيما أن الموضوع الأساسي يصل بينها . ولهذا ، وخشية أن يطول هذا العرض أكثر مما يجب ، فسوف نكتفي بترجمة الملخص الواقع للمركز الذى صدر به الكاتب مقالته (ص ٣٩٧) .

وإن مؤسسة النقد لها سلطة إعطاء الشرعية للنصوص بأن تكون نصوصاً أدبية ذات صلة خاصة . والنقد وحده ، دون سائر المؤسسات القائمة في الحقل الأدبي ، يفترض فيه القدرة على تحديد خصائص بعضها بنصوص الأدبية ، وتعيين قيمتها ، وتقرير الطرق لمناقشة النصوص .

وعلى النص ، كما ينظر إليه بوصفه متصفاً إلى نوعية عالية ، أن يمر خلال مرشحات الاختيار ذات الثلاثة أبعاد المتميزة من النقاد : المراجعين الصحفيين ، وكاتبي المقالات ، والنقاد الأكاديميين . والفروق بينهم ترجع إلى أوصافهم الوهمية (المؤقتة) المختلفة في مواجهة النصوص الأدبية ، كما نرحب إلى اتساع مدى الاختيار الذى تطرحه الأعمال الأدبية في هذا القرن لوفى ضوابط سابقة . وإذا أخذنا كل شيء في الاعتبار ، فإن الإضافات التى تقدمها هذه الأنماط الثلاثة من النقد إلى عملية التقييم هي إضافات متكاملة ، ولهذا أثر مشجع على الفضول بالاستقلالية السببية للنقد ، وبوضعه المسيطر داخل الحقل الأدبي

وعلى العكس من زعم النقد ، فإن عملية التقييم التى يخضع لها النص ليست قائمة على أى تصور خاص يمكن التناقد من تعرف الخصائص النصية الجوهرية (الداخلية) التى يمكن أن تدعم نصيبه على أنه نص أدبي ذو مستوى معين . إن القبول الاجتماعى لحديث الناقد الأدبي على أنه تقرير يبدو مضيقاً عن طبيعة النص الأدبي وبوعيته يعتمد على عدد معين من العوامل التى تظل طبيعتها للقررة مؤسسية بشكل عام غامضة . وتتصل هذه العوامل ، أولاً ، بموقع الناقد داخل أحد الأنماط الثلاثة للنقد ؛ وثانياً ، بكفاءته في إخراج حديثه في كلمات مختارة ، تتشابه مع العرفيات المعيارية ، والتحديثات الجوهرية المشتقة من مفهوم الأدب السائد حيث تدور نظراته .

ونصل إلى المقالة الأخيرة في هذا العرض إلى مقالته جيرج Bürger المنشورة في العدد نفسه من Poetics التى يربط فيها بين «المؤسسة الأدبية والحداثة» (٤١٩-٤٣٣) في شكل تحليل اجتماعي منطلق من أفكار ماكس فيبر Weber وهابرماس Habermas ، ولتى استخدم فيها الدراسة التاريخية للبوطيقا الفرنسية في تحليله . وعلى الرغم من أن المقال منشور في العدد الذى كتب فيه ريز مقالته السابقين - وهو أمر يوحي بالاشترك في الاتجاه نفسه ، كما يوحي به العنوان أيضاً - فإن ريز قد ألح في مقالته الأولى (المقدمة) إلى برجر ، وعنه ، إلى حد ما ، من أولئك الذين يتكلمون عن الفن بما هو مؤسسة ، مهملين العلاقة القائمة بين «الفن» بما هو مؤسسة ، وبما هو منتج معين مشتق للمؤسسات الثقافية ، ولكن ريز يقول في تعليقه الغامض أن هذا لا يعنى أن محاولة برجر الحالية من المائدة ، بل أنها تمتع اتفاقاً متمثلة جداً (انظر ريز هـ ١٩٨٣ ، ص ٢٩٠ وهامش ٥) .

وإذا جئنا إلى مقال برجر نفسه وجدناه يقدم تحليلاً متسا بالوصوح والاستعراض التاريخي لهذا المنهج «الحديث» في علاقته مع فكرة الحداثة . وهو يقسم مقالته إلى ستة أقسام ؛ القسم الأول بعنوان «عقلانية الفن ولا عقلانيته بوصفه مشكلة اجتماعية» (ماكس فيبر يورج هابرماس) (٤١٩ - ٤٢٢)

وهو يوضح عوائده بأنه لا يجرى أن يشير إلى نظريات الحداثة التى تطورت في الولايات المتحدة ، وإنما يشير فقط إلى التفاهيد السوسيولوجية الألمانية التى يمثلها ماكس فيبر ويورجن هابرماس . ولكنه في وسط هذا التحديد الأول لمجال البحث يشير في هامش الأول إلى نقد لمفهوم الحداثة ، ويقول إن مفهوم الحداثة يتضمن ظواهر مختلفة كثيرة ، اتصل بعضها ببعض فقط بطريقة إضافية ؛ أما هو فسوف يستخدم الحداثة بالمعنى الذى استخدمه فيبر في نظريته عن العقلانية Rationalization ويقول إننا إذا أردنا أن نتجنب ظهور الحداثة بما هي عملية حاكمة لتصلها self-controlled ، فعلى أن تتبين الوسائل agents الاجتماعية المهمة للعقلانية في العملية التاريخية . وأخير يجب أن نتم بالآراء تلك الملاحظات المقابلة لـ «حداثة» بأنها بقايا تقليدية ؛ فمن وجهة نظر التعارضية في العمليات التاريخية ، يجب أن نسال أنفسنا دائماً عما إذا كانت هذه التغيرات ليست (بجدة) نتائج للحداثة نفسها .

إن العلامة المميزة للمجتمعات الرأسمالية ، عند ماكس فيبر ، تكمن في حقيقة أنه في هذه المجتمعات تتطور العملية التى يسميها العقلانية تطوراً كاملاً . وتتعلق هذه الأهمية ، من ناحية ، بالعقيدة على السيطرة على الأشياء من طريق الحساب ، ومن ناحية أخرى ، بتنظيم وجهات النظر العامة World Views ، وأخيراً بإحكام الطريقة النظامية للحياة . إن مبدأ العقلانية بشكل كل مناطق النشاط الإنسانى ، مما كان أو تكنيكياً أو أخلاقياً حياتياً . ولما كانت النظريات الاجتماعية النقدية في القرن العشرين تشير إلى ماكس فيبر ، فإن هذه الإشارة توضح أن مفهومه للعقلانية لا يمكن الاستثناء عنه في تحليل المجتمع الرأسمالي . كذلك يمكن أن نرى الشيء نفسه بالسبب لعمل هابرماس «نظرية العمل الاتصالي» . وبالإضافة إلى هذا فإننا نستطيع أن نلاحظ أن نمطاً معيناً من المعارضة ضد الرأسمالية ، ابتداء من روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) إلى الحركات الإيكولوجية (دراسة أثر البيئة على الكائنات) في أيامنا ، يمكن أن يشخص بموقفه تجاه العقلانية بالمعنى الفيبري . وإذا صح هذا فإن النظرية النقدية التى تهتم بالوظيفة

الاجتماعية للفن أو الادب يجب أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية

ويفحص برجر هابرماس هذه المشكلة ، مقلداً عن الأخير فهمه للعلاقة بين الفن والحداثة :

«عندما نحل وجهات نظر البشر (الدينية والابتعاريقية) والمشكلات للورثة عنها - والمرتبطة الأدنى مصطلحات الحقيقة ، والصحة المعيارية ، الأصالة أو الجمال - فيمكن أن تعامل بوصفها مسائل في العبرة ، والعدل ، والدوق ، فإن تصميما واضحا لمناطق القيمة سوف ينشأ بين العلم والأخلاق والفن . (. .) إن فكرة العالم الحديث المطروحة في القرن الثامن عشر على يد فلاسفة التنوير تتكون من جهودهم لتطوير علم موضوعي ، وأخلاق عقلية ، وقانون عالمي ، وفن مستقل ، كل حسب منطقته الداخلي الخاص . وفي الوقت نفسه ، فإن هذا الطرح قد استهدف تخليص الإمكانيات الإدراكية لكن من هذا التراكب من الثقافة المتخصصة لإثراء الحياة اليومية ؛ أي أنهم فعلوا هذا من أجل التنظيم العقل للحياة اليومية الاجتماعية» .

ويلاحظ برجر أن هابرماس لا يأخذ في اعتباره التفسيرات التاريخية في مكانة الفن ؛ وهو تحليل يراه برجر ضروريا من أجل فهم كامل لأزمته (الفن) الحالية . والأهم من ذلك ، أن وجهة نظر هابرماس للتسقة تخاطر بإفعال التعارض بين الفن (بوصفه مجالا مستقلا مؤسسيا) والعقلانية (كمبدأ مسيطر في المجتمع البرجوازي) .

أما فير فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلانية ؛ فهو يفهم الفن (مثل العلم ولاقتصاد الرأسمالي) بوصفه مجالا لبراكتيس Praxis الاجتماعي ، وهذا بشكل متساوٍ من قبل العقلانية العريضة ولكن فوق كل شيء فإن فير الآن يؤكد التقرب بين مناطق الفن والدين (بحاجة في روح الإخوة المسيحية) . إن فير يكشف هذا التقابل على المستويات التالية :

(١) الخلاص الديني ، الذي يرفع الفن أنه يزودنا به ، يقابل الخلاص الديني

(٢) تطبيق الحكم الجمالي (مقتصرًا بشكل حاسم على ذاتية الفرد) على العلاقات الإنسانية بخلاف مشروعية المعايير الدينية .

(٣) إن هذه العقلانية للدين (. .) اتخذ من قيمة العاصر السحرية والمتصلة بالمعربة واللذة والشعائرية في الدين) هي فقط التي تؤدي إلى الحد من قيمة الفن عن طريق الدين

إن التقابل بين الدين والفن ، على هذه المستويات الثلاثة كلها ، يفسر التقابل بين اللاعقلانية والعقلانية . إن على أي لعلاق دينية عقلانية أن تقابل الخلاص الديني اللاعقلاني عن طريق الفن . والحكم الجمالي الفردي ، مطبقا على السلوك الإنساني ، يثير التساؤل عن عقلانية المعايير الأخلاقية ، تماما كما يشجع الدين ، بشكل عكسي ، بقاء الممارسات اللاعقلانية داخل سياق الفن ؛ وهي ممارسات قد تخلص منها الدين منذ وقت طويل . وبمظهر الطبيعة الفن اللاعقلانية فإنه هنا يعارض الدين المسيحي . وبالنسبة لفير ، ليس هناك شك في حقيقة أن «الشجب للتنظيم لأي تكريس لقيم الفن السليمة (. .) لابد أن يساعد على تطوير منظمة مثقفة وعقلانية للحياة اليومية» . ومن هذا المنظور ، فإن الفن ليس جزءا من العقلانية العريضة ، وإنما هو معارض لها بشكل جذري .

وللوهلة الأولى ، فإن ماكس فير يندو قد اختلطت عليه الأمور في تعارض لا حل له ، إذا كان للفن أن يعد عقلانيا ولاعقلانيا معا . ولكن هذا التعارض يحل عندما يصبح واضحاً بالذي يدور حوله كلا النصين بشكل دقيق . إن النص الأول يتعلق بالمادة الفنية (وليس من قبيل المصادفة هنا أن الشعر العناني قد ترك) ، والفن الثاني ، في المقابل ، يتعامل مع الفن من حيث هو مؤسسة ، فتدخل في صراع مع مؤسسة أخرى ، أي الدين . وطبقا لفير ، فإن الدين ، في هذا الصراع ، يشجب الفن بلا عقلانيته . وهكذا فليس ثمة حاجة لوجود تعارض بين عقلانية تطور المادة الفنية وتكسيكاتها من ناحية ، وتطبيقاتها داخل مؤسسة لا عقلانية .

إن حل التعارض بين نصي فير يجب ألا

يغنى المشاكل المذكورة سالفاً : (١) خلال تشكيل المجتمع البرجوازي مرتت بمكانة الفن تغييرات مهمة (٢) إن الأزمة الحالية للفن هي أزمة في مرتت

ويريد برجر أن يوضح هذه المشكلة من منطلق تاريخي . فذلك أنه يظن أن استقلالية الفن ليست عملية تحرير أحادية الخط ، تنهى بتحويل مجال - قيمة متواجده مع مجالات أخرى إلى مؤسسة ، ولكنها عملية متعارضة إلى حد كبير ، تتميز لا بأكساب إمكانيات جديدة محسب ، بل كذلك بحسارة بعضها .

يقدم برجر بعد ذلك تحليلا للتغيرات في مجال الأدب التي حدثت منذ الفترة الاستبدادية تحت عنوان « مؤسسة المذهب الكلاسيكي في الاستبدادية الفرنسية» (١٧٢٤ - ١٧٢٤) ، وهو يتناول هنا أسماء فرنسية معروفة في القرن السابع عشر ، مثل « كورن » و « موليير » ، متحدثا عن العلاقة بين العقلانية في إطار الظروف الاستبدادية الاقطاعية والأدب الكلاسيكي الممثل لهذه الظروف ونظامها . وينتهي إلى أن العقلانية لا تزال مت موجودة في إطار هذه الظروف . ويرى برجر أن لازنا نستطيع أن نشرح المشروعية الثابتة سبب للمذهب الكلاسيكي خلال صعود البرجوازية في القرن الثامن عشر ، وذلك فقط إذا استطعنا أن نتعرف العصر الحديث لعقلانية فيها .

وهذا ما يحاول أن يفعله في النقطة الثالثة : «صباح مفهوم الأدب عند حركة التنوير وأزمته العلمية في القرن الثامن عشر ، حيث يرى أنه في هذه الحركة أشت البرجوازية للرأسمالية الحديثة نفسها بوصفها موضوعا للتاريخ . وهكذا اكتسبت عملية التحديث صفة جديدة : شخصية المشروع الواعي . ويقتر ما حدث هذا في مجال الأدب ، أصبح الأدب مؤسسة مركزية في الحياة الاجتماعية .

إن أزمة حركة التنوير وما يتصل بها من مفهوم للأدب كانت تشرح في الماضي بوصفها أثرا للثورة الفرنسية . وهذا الرأي ليس خاطئا تماما ، ولكنه يعود بالتعبيرات في المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية مباشرة ، في حين أن نقد المبدأ المسيطر للمنتعة قد صاغه

وطبقاً لمؤسسة الدين . إن فصل هذا العلم عن العالم الآخر يستبدل به فصل مناهج بين الفن والحياة اليومية . وعلى أساس هذه المعارضة ، فإن الشكل الجمالي يمكن أن يبرل من مرتبة الالتزام ليخدم أخصاصاً معينة ، وبعد شيئاً ذا قيمة مستقلة . وصحيح أن الأعمال الفنية ليس لها المكانة نفسها التي للنصوص الدينية ، ولكنها لا تستقبل مثل المنتجات الأخرى للمشاهد الإنساني ، بل على العكس ، فهي تتروّد بدرجة من الأصالة المطلقة ، بوصفها نتاجاً للمعقّرة . إن هذه الصفة شبه الترانسندنتالية للأعمال الفنية تتطلب استقبالا ينظر التامل الديني . وكما كان الدين في الماضي فإن الفن الآن يقدم ملأنا يمكن أن نأوي إليه الطبقات المتغيرة فقط . ويميدا عن حياة يومية منظمة عقلانية ينمو غط من الداتية ، تتكون إشكاليته في هذا الفصل .

ومع ذلك ، فإننا يجب أن نصنع في حسابنا ، كما يقول برجر في نهاية مقاله ، أن النظر الوظيفي لا يتطلب هوية مثليه . وفي عبارة أخرى : يجب ألا نستتج من المظهر الوظيفي للمؤسسات أن الفن في المجتمع البرجوازي ليس إلا بديلاً عن الدين . إن هذا الاستنتاج سيكون إشكالياً ، لأنه يفترض أن الأعمال ستقرر كلية عن طريق المؤسسات . ولكن ليس هذا هو الحال ، فالفن في المجتمع البرجوازي ينأسس من التوتر بين المؤسسة والعمل الفردي .

نهاية القرن ١٨ بشكل عملي ، فإن هذا يعود ، بلا شك ، إلى سيطرة المذهب الكلاسيكي الذي لم يثر حوله أي نقاش حتى على يد فلاسفة حركة التنوير . . وهذا يؤدي إلى طرح السؤال عما إذا كان المذهب الكلاسيكي وجماليات الاستقلال ، منظوراً إليهما في ضوء فكرة تحويل الفن (المتشر) إلى مؤسسة في المجتمع البرجوازي ، يمثلان شيئاً متساويين وظيفياً . وإذا استطعنا أن نثبت ذلك ، فربما فهمنا مقص إستيقنا الاستقلال في فرنسا .

وفي النقطة الأخيرة يتحدث برجر عن « المؤسسة الأدبية بوصفها مناظراً وظيفياً للمؤسسة الدينية » (٤٣١ - ٤٣٢) لقد اقترح برجر في مناقشته السابقة أن فكرة المعقّرة نتج من عملية الحدادة (بمعنى أنها استجابة لهذه العملية) ، وفي الوقت نفسه مقابلة لها . تغير عن القدرات خير العقلية وأنماط السلوك . ويتميز بالمثل عن الخيال والتلفات بوصفها قيماً إيجابية .

وهو في تسهيل مناقشة العلاقة بين مفهوم الفن والحدادة يناقش التصنيفات : الفنان بوصفه عبقرية ، الاستقبال (استقبال العمل الفني) بما هو تأمل ، والعمل الفني بما هو بنية كلية عصرية .

ويخرج برجر من هذه المناقشة إلى اقتراح أن مؤسسة الفن/الأدب في مجتمع برجوازي متطور تطوراً كاملاً يمكن أن تعد نظيراً مساوياً

أولاً روسو وأخذه موريتز K.Ph. Monts وأصحاب حركة العاصفة والاندفاع Sturm und Drang وكان على هذا المبدأ أن يصبح أساساً جوهرياً في الإستيقنا المثالية ، وأن يشير إلى أن فكرة الحدادة تبرز - حتى قبل الثورة الفرنسية - سوما معينة من النقد الجليدي للمجتمع البرجوازي .

وفي النقطة الرابعة يتناول برجر الأساس الجمالية المعقّرة واكتشاف البربرية في الفن (٤٢٧ - ٤٢٨) ، مناقشة فونتر (١٦٩٤ - ١٧٧٨) في أن عقلانية حركة التنوير المبكرة لا تنسجم إلى درجة كبيرة مع المذهب الكلاسيكي . وينقل إلى نقطة بعدها درجة إيجابية في الموضوع ، حل حين يفتنها فولتير ، وهي البربرية barbarism في شكل الحماسة الشعرية والخيال اللذين يكوئنان أساس المفهوم الجديد للشاعر بوصفه عبقرية .

في النقطة الخامسة يشير برجر إلى بعض التشابهات الجوهرية بين المذهب الكلاسيكي وجماليات الاستقلال autonomy (٤٢٩) - (٤٣١) ، فيلاحظ أنه من الواضح أن جماليات المعقّرة ، حل نحو ما تطورت في فرنسا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، تحتوي على عناصر مهمة تستلج أن تبنها جماليات الاستقلال ، فالانتان تضمنان الفن بما هو نتاج في مأزق مع المجتمع

ولما لم تُكوّن مفاهيم للاستقلال في فرنسا في

هوامش .

مجلة Poetics ١٢٩ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٤١٧-٢٩٧

Peter Burger Literary Institution and (٤) Modernization.

مجلة Poetics ١٢٩ (١٩٨٣) ، عدد نوفمبر ، ٤١٧-٢٩٧

The Institutional Approach

مجلة Poetics عدد نوفمبر ، ٢٨٥-٣١٠ (١٢) ١٩٨٣

C. J. Van Rees, How A Literary Work (٢) Becomes A Masterpiece : On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism

Siegfried J. Schmidt, The Empirical Science of Literature ESL. A New Paradigm

مجلة Poetics ١٢ (١٩٨٣) ٣٤-١٩ (عدد مارس) هوند

C. J. Van Rees, Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts.

رسائل جامعية

عرض : رمضان بطاويسي محمد

الفن والجمال كما هو حقيقة الموضوعية ، ومن حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعي والتاريخ الإنساني .

إن لوكاتش لا يكمل لوحة رؤاه للوجود برؤية للفن والجمال ، كما فعل النعلاسة السابقون عليه ، بل بدأ مثقوفاً للفن وناقداً إياه . ولذلك فهو يتم بالفن من أجل توضيح موقعه بالنسبة للإنسان في عصره الأرق مع الواقع في مختلف أشكاله . وبمنظرة انتقاصية لجملة أعماله تدرك أن القضايا الجمالية هي بؤرة اهتمامه الفلسفي ، وأن معظم أعماله الأخرى تقع هوامش حول هذه الرئيس ، ألا وهو الفن . ولذلك نجد مقولة الكلية totality تظهر في مأكورة أعماله « الروح والشكل » The Soul and Form بوصفها مبدأ رئيساً لتفسير العمل الفني وتوصيفه وتحليله . وتصبح المقولة ذاتها - فيها بعد - هي المقولة الرئيسية لتوضيح الجانب الفلسفي في الماركسية . وهو يؤثرها عن مقولة الاقتصاد ، لتمييز الماركسية عن غيرها من الفلسفات الأخرى

وهذا يفسر لنا رؤية لوكاتش التي تدرس الفن في علاقته بالبنى المختلفة للوجود الإنساني . فهو حين ينقل رؤاه ويعممها في المجالات المختلفة للنقد الأدبي وعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ والفلسفة ، إنما يدرس الإنسان في وحدته الجدلية بما هو ذات وموضوع ، متأثراً في ذلك بفلسفة هيجل ، التي كانت القاسم الأعظم في جملة المؤثرات التي أثرت في تكوينه الفلسفي والجمالي . ولهذا فقد حاول لوكاتش أن يطبق الجدس الهيجلي في مجال فلسفة الفن وعلم الجمال ، بحث في الانعكاس ، وناقش فيه طبيعة العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ، حتى توصل إلى الواقعية منهجا جمالي يفسر به الأعمال الأدبية من هوميروس إلى توماس مان ، على أساس أن الشكل الفني هو أحد العناصر الاجتماعية في العمل الأدبي .

عرض لرسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث /رمضان بطاويسي محمد إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وموضوعها : « الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش » . وتتناول الدراسة العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش في علم الجمال ، مع مقارنته بجهود عدد من المفكرين ، مثل : لوسيان جولدمان ، ويير ماشيوري ، والتوسير ، وهربرت ماركيز .

وكانت لجنة المناقشة تتكون من الدكتورة أميرة حلمي مطر ، أستاذة الفلسفة بكلية شرقاً ، والدكتور عبد المنعم تليمة ، أستاذ النقد الأدبي بكلية ، والدكتور صلاح قنصوه ، أستاذ مناهج البحث وفلسفة العلوم بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية . وقد حصل الباحث بهذه الرسالة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

الرؤية الجمالية

لدى جورج لوكاتش

(١٨٨٥ - ١٩٧١)

للتقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة وشروط تطورها . وبناء على هذا قرر هيجل أن الفن هو أحد أشكال الكشف الذاتي للروح المطلقة ، إلا أنه يستدرك بأنه لا يمكن لكل القضايا أن تجد موضعاً وثيقاً في الشكل الفني ، وأن القضية تنحصر في أن الفن يعبر عن الحقيقة في شكل محدد شعوري ، وهو بهذا يختلف عن الفلسفة ، التي تعتمد على التصورات .

ومن هذه النقطة يبدأ لوكاتش تطوير أفكار هيجل في علم الجمال ، مستفيداً من إنجازات بعض العلوم ، مثل : علم اجتماع المعرفة ، وعلم التأويل .

وإذا نحن قارنا بين جهود كانتط وهيجل ولوكاتش في علم الجمال ، ستجد أن رؤية كانتط وهيجل للجمال وفلسفة الفن تأتي نتيجة تالية لمذهبها العلم ، ومرتبطة بالبنية الأساسية لنظرتها إلى الوجود والإنسان . ولكن أهمية لوكاتش تنبع من كونه لا يؤسس مذهباً ، وإنما يحاول أن يجد منهجاً ، يدرس من خلاله

يمكننا تلخيص اتجاهات علم الجمال في مبدئين رئيسيين هما : المبدأ الحسي الاستطقي ، والمبدأ الوظيفي الأخلاقي . وهذا التقسيم مرتبط بالعلاقة المتبادلة بين الفن والأخلاق ، التي تفصح عن مضمون الفن ، ووظيفته الاجتماعية . وعلى الرغم من أن هذه القضية - قضية الفن والأخلاق - قد بحثت منذ أقدم العصور ، لا سيما حين نجد كثيراً من الرؤى التي تؤكد أهمية الفن في تربية الفرد جمالياً ، وتنمية دوقه وإدراكه ، فإن أهمية هذه القضية لا تظهر إلا في مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة ، حيث يتكشف دور الفن وتأثيره المعال . ويكاد يكون « هيجل » من أبرز الفلاسفة الذين حاولوا تحليل الظواهر الاجتماعية - بما فيها الفن - من خلال منهجه الجدلي ، دون أن يحصل العناصر الاجتماعية بعضها عن بعض . ولذلك فلفظ حلل الفن وصلاته بمختلف أشكال النشاط الإنساني ، والعلاقات الإنتاجية والسياسية ونتيجة لذلك ، تم الكشف عن مختلف المجالات

الأساسي « الوجود والرمز » هو محاولة للإجابة عن التسؤلات التي طرحها لوكاتش في كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » .

والسؤال الآن ، كيف يمكن دراسة معكر مثل لوكاتش ، متعدد الاهتمامات وغزير الكتابات ؟ وهل يمكن دراسة كل القضايا التي اهتم بها ؟

والواقع أن ادعاء دراسة لوكاتش مكتملاً به قدر من المبالغة ؛ لا لأن لوكاتش متعدد الجوانب والاهتمامات لحسب ، ولكن لأن كتاباته غزيرة ؛ فهي تصل إلى الـ ١٠ وثلاثين مؤلفاً تقريباً ، ولا يمكن دراسة أعماله بمزول عن الأبعاد التاريخية التي أنتجتها ، لاسيما أن كثيراً من أعماله هي ردود أعمال تجاه أحداث العصر السياسية والفكرية والجمالية ؛ وذلك كله مستحيل في هذا الحيز . ومن ثم فقد ركزت الدراسة على العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية في النقد الأدبي وعدم الجمال .

والرسالة تتكون من سبعة فصول ومقدمة وخاتمة . وقد حاول الباحث أن يقدم لوكاتش بوصفه فيلسوفاً في الفصل الأول والثاني ؛ لأن هناك صعوبة كبيرة في الكتابة عن رؤاه الجمالية دون الكتابة عنه بوصفه صاحب فلسفة في الجدل والاختراب ، لاسيما ولوكاتش ينظر إلى الفن بوصفه علاقة تصنع عن نوعية إدراك الإنسان للعالم . ومن ثم فإن نظريته إلى الفن تمثل جزءاً من منهجه الجمالي العام . ومن هنا تناول الفصل الأول حياته وتطوره الفكري ، والمراحل المختلفة التي مر بها ، وهي : مرحلة النقد الأدبي ، ثم مرحلة الماركسية والهجولية ، ثم مرحلة تاريخ الفلسفة ، ثم مرحلة النظرية الجمالية . وفي هذا الجزء أيضاً عرض لأهم كتبه ، وبحث في مصادر فلسفته ، وهي انكناطية الحداثة ، وفلسفة دلتاي ، والفلسفة الهيكلية ، والفلسفة الماركسية . وحتى لا يتفصل هذا الجزء عما يليه من أجزاء ، فقد اختار على الطبعة الحديثة من أعماله ، التي تحفل بتعليقاته على أعماله المختلفة ، مع الاستفادة من آراء الباحثين حول مواقفه السياسية والفكرية .

أما الفصل الثاني فيتناول الجوانب الإيديولوجية والأنطولوجية لسرؤيته

الثقافية ، ورغبة في تجلوزها . أما الدواعي الموضوعية فترجع إلى أن الواقع الثقافي يشهد في الآونة الأخيرة طروحات فكرية لمدارس نقدية كثيرة ، هي بمثابة أدوات نظرية تتيح للباحثين قدرة أكبر في تحليل النص ، مستمدة من إنجازات كثير من العلوم ، مثل علم اللغة ، والأنثروبولوجيا ، والعلوم الاجتماعية والنفسية . ويرى الباحث أن عرض نظريات هذه المدارس النقدية والجمالية دون تتبع الأصول الفكرية لها ، يقلل محاولات ناقصة ؛ إذ إن هذه المدارس النقدية جزء من أبنية فكرية لها أصولها الاجتماعية والتاريخية . وهنا يأتي دور الباحثين في ميدان الدراسات الجمالية في إكمال هذه النقص ، من خلال الدراسة العلمية لهذه الاتجاهات ، حيث يتم الربط بين ما طرحه هذه الاتجاهات من خطوات إجرائية في النقد الأدبي ، وما تنطوي عليه من محتوى فكري ومعرفي . وعلى سبيل المثال نجد أن رؤية هيجل للفن قائمة على أساس من المنهج الجدلي ، ومرتبطة بتطور هذا المنهج وتغيراته الكمية ، وتناقضاته الداخلية . كذلك فإن رؤى سارتر وفرويد مرتبطة أوثق الارتباط بعلميهما في المعرفة والوجود ، ولا يمكن - مثلاً - نقل نتائج سارتر الإجرائية في النقد الأدبي ، دون تحليل قصبة التحليل وعلاقتها بعلم الجمال الفينومينولوجي ؛ أي دون تحليل الأصول الفكرية له .

وجورج لوكاتش يعد واحداً من أهم الأصول الفكرية التي اعتمد عليها كثير من الاتجاهات المعاصرة في نظرية الأدب وعلم الجمال ؛ فلقد أشار لوسيان جولدمان في أكثر من موضع من كتابه (نحو علم اجتماع للرواية) إلى أهمية لوكاتش في تأسيس ما يسميه بالبيوية التوليدية ، وفي التحليل الاجتماعي للأدب ، وفي دراسة لبنة الوعي الإنساني ، وتغيظه بين أربعة أنواع منه ، هي : الوعي الراقف ، والوعي الخفي ، والوعي للجرد ، والوعي للممكن . ولقد استخدمت هذه الأنواع من الوعي في كثير من الدراسات المعاصرة في الإيديولوجيا ، وسوسيولوجيا الثقافة ، والوجودية . كذلك اهتم لوكاتش بدراسة نشأة الإنسان في المجتمع الاشتراكي والرأسمالي على السواء ، حتى إن جولدمان يعد كتاب مارتن هيدجر

ويمكن أن يعد لوكاتش امتداداً لهيجل في اهتمامه بالشكل الفني من حيث هو تعبير عن الواقع الاجتماعي لمصر ما ؛ ولكن سيتضح لنا تأثير لوكاتش عن هيجل في تطويره لأفكار الأخير ، ومحاولة تجاوز مثاليته . فعلى الرغم من إدراك هيجل أن التقسيم الرأسمالي للعمل هو أساس نشر الحياة الحديثة ، فإنه لم يدرك ما يحتمل وراءه من علل مادية واجتماعية . ولذلك يفرق لوكاتش بين الرواية والملحمة ، على أساس أن الملحمة هي التصوير الحكائي للمجتمع في مجمله ، أي أنها تعبر عن الكنية الاجتماعية ، وأن الرواية هي الفن المقابل للملحمة ، الذي يعبر عن التناقض بين الذات الفردية والموضوعية الاجتماعية .

والواقع أن لوكاتش يمثل جزءاً من المناخ العام الذي يسود الفكر الأوروبي المعاصر ، والفكر الألماني على نحو خاص ، بحيث لا يمكن فصل أعماله عن المناخ الحضاري والثقافي الذي كانت تعيشه ألمانيا في بداية هذا القرن ؛ فكتابات لوكاتش خرجت وسط حوار المثقفين الألمان حول قضايا الفكر والفن والسياسة والأخلاق . ومن ثم فإن تحولاً إلى الماركسية ونقده لها ، كان أمراً طبيعياً ومرتبطاً بما يمر به موطنه « المجر » الذي كان جزءاً من إمبراطورية تضم المجر والنمسا .

ولقد كان جزء من مهمة هذا البحث ، توضيح دور الظروف الاجتماعية والتاريخية في كتاباته السياسية والأدبية ، خصوصاً أن بعض الباحثين يكتفون له الاتهامات بالمراجعة والتعصبيه . ولست نملك في هذا المنهج الاجتماعي ، الذي لا يفصل الفكر عن الواقع في مختلف مستوياته السياسية والإيديولوجية والاقتصادية ، كان ضرورة تعرض نفسه على الباحث ، بغية الوصول إلى فهم أعمال لوكاتش . والحقيقة أن الدواعي وراء هذا البحث نوعان : دواعي ذاتية ، متصلة بالباحث ؛ ودواعي موضوعية ؛ تتعلق بالواقع الثقافي الراهن . أما الدواعي الذاتية فهي خاصة بالباحث ، الذي وجد نفسه موزعاً بين النظر إلى مشكلات الواقع الاجتماعي والثقافي نظرة علمية ، وتضعهم للشكليات الأخلاقية التي تتسم بالثباتية ، فوجد في هذا المفكر - لوكاتش - تجربة ومحاولة لمواجهة هذه

الجمالية ، كما تظهر في الجدل والتشويش ويتبع الباحث قضية الاختلاف والتشويش لدى لوكاتش ، مع مقارنتها بنصوص هيجل وماركس ، وهذا ولود في كتاب لوكاتش الأساسي (التاريخ والوعي الطبقي) ، الذي يتحدث فيه عن الاختلاف والتشويش ووعي البروليتاريا ، ويدعمه بنقده للمفكر المعاصر . وأهمية هذا الكتاب لا تتبع من أهمية الموضوعات التي يطرحها بحسب ، بل من الضجة كذلك التي أثارت حوله ، وجعلت لوكاتش يقدم نقداً ذاتياً لما ورد في الكتاب من أفكار تختلف مع وصية إنجلز ونستقده . وقد به الباحث إلى ضرورة أن يؤخذ هذا النقد بكثير من الحذر ، لأن لوكاتش عاد فنفي هذا النقد الداني ، وقال إنه حدث لأسباب سياسية . والواقع أن هذا التناقض في بعض كتابات لوكاتش قد جعل الباحث يعتمد بشكل أساسي حل نصوص لوكاتش نفسها ، لتحليل الاتجاه السائد في تفكيره .

أما الفصل الثالث فهو بمثابة مدخل إلى المبادئ الأساسية التي تستند إليها رؤية لوكاتش في علم الجمال . وفي التمهيد الخاص بهذا الفصل ، حاول الباحث أن يقدم عرضاً سريعاً للرؤية الماركسية للفن ، لاسيما أن كثيراً من رؤى لوكاتش تنطلق من تحليل نصوص ماركس وإنجلز ، ولأنه استفاد من النظرية الماركسية في كثير من معانيه الجمالية ، مثل النمط ، والانحياز ، والواقعية في الفن . وقد توصل الباحث إلى أن آراء ماركس وإنجلز حول الفن ، معظمها إشارات وملاحظات عامة ، تقتصر إلى التشكيل في كل متماusk ، أو نظرية أدبية متكاملة ، على عكس هيجل ، الذي يصر عليه على مذهب جمالي متكامل ، يترابط بمصرع معانيه من خلال الجدول الهيجل ، الذي يربط المنطق بالتاريخ .

وفي هذا الفصل نتناول الموضوعات التالية : الطبيعة الموسوعية لعلم الجمال عند لوكاتش ؛ مفهوم الجميل ؛ الانعكاس في العمل الفني ؛ علاقة الشكل بالمضمون في العمل الفني ؛ الشكل والإيديولوجيا ، وظيفة الفن . وفي ختام هذا الفصل يقدم الباحث نموذجاً لبعض رؤاه النظرية في علم

الجمال ، من خلال شرح جماليات السينما لديه

أما الفصل الرابع ، فيتناول العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية . وهذه العناصر تمثل في الكلية في الفن ، ونظرية النمط ، والتأويلية بوصفها مقولة جمالية ، والواقعية من حيث هي منهج جمالي تصري به الأعمال الأدبية . وفي ختام هذا الفصل دراسة لمقولة التمرغيع اللامتنين ، بوصفها مقولة إحرائية تصبر عن الخائب الجدلي في نظرية النمط في الأعمال الفنية ، لاسيما أعمال الموسيقي المجري بيلا بازتوك . وهذا الفصل ، مع الفصل السابق عليه ، هما جوهر موضوع البحث .

أما الفصل الخامس فيتناول الجانب التطبيقي لرؤية لوكاتش في مجال الرواية الأثير لديه ؛ وفيه يتم تحليل الأصول الاسطيقية لنظرية الرواية كما تبدى في أعماله النقدية ، مثل « الرواية التاريخية » ، و« الكاتب والنقاد » ، و« الرواية بوصفها ملحمة البؤس » ، و« دراسات في الواقعية » . ويتناول هذا الفصل علاقة لوكاتش بالنقد الأدبي ونظرية الرواية .

وفي الفصل السادس استعراض لأثر لوكاتش في الفكر الجمالي المعاصر ، من خلال عرض الاتجاهات النقد ونظرية الأدب في القرن العشرين بشكل سريع ، يحدد فيه موقع لوكاتش منها ، ثم نعرض للحوار الفكري الذي دار بشكل مباشر وغير مباشر بين لوكاتش وغيره من المفكرين ، مثل إريك فيشر ، وروجر جيلرويه ، وبيير ما شيري ، والتومير ، ووالتر بيلين ، وبريخت . ثم يطرح الباحث نموذجين للفكر الجمالي المعاصر من خلال مقارنة تفصيلية بين لوكاتش وهربرت ماركيز ، ولوكاتش ولويسيان جولدمان ، الذي تقدم دراسة طويلة عنه ، حل أساس أنه أحد الذين تفرغوا بأفكار لوكاتش وطوروها

أما الفصل السابع فهو يختص على رؤية نقدية لفكر لوكاتش الجمالي ، وفيه محاولة

للإجابة عن السؤال الجوهرى ، وهو : هل قدم لوكاتش منهجاً جمالياً ماركسياً أو هيجالياً ؟

والخاتمة تعرض لأهم نتائج البحث وهي :

١ - إن لوكاتش في رؤيته أيجلية للفن يحدد لنا السمات النوعية التي يتميز بها الفكر الجمالي المعاصر . ويظهر هذا بشكل واضح في اهتمامه بتاريخ الفن وتطوره ، وتطور أشكال الأدب على وجه الخصوص ، من الملحمة إلى الرواية ، وخصائص الرواية النوعية ، التي تعكس التغيرات التي تطرأ على البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البشري . وقد استخلص لوكاتش من دراساته الجمالية حقيقة بسيطة ، مؤداها أن الأشكال الفنية هي التي تحدد شكل الحياة الحديثة التي نحياها ؛ فلقد عقد مقارنة بين الجوانب الجدلية في الشكل الروائي وأنماط الحياة الاقتصادية في المجتمع ، وتوصل من خلال هذه المقارنة إلى أن شكل الرواية هو صفة شكل البناء الاقتصادي للمجتمع .

٢ - أما من النسأل حول انتهاء لوكاتش للهيجلية أو الماركسية ، فلقد حرص الباحث على عدم وضع لوكاتش في تصنيف جاهر يحمل بشروط البحث العلمي ، الذي ينفي وجود أثر جاهزة يفسر بها الباحث معطيات بحثه ، لكن يمكن القول إن الجوانب الهيجلية في فكر لوكاتش هي مبادئ منهجية يشد بها لوكاتش في بحوثه الجمالية الفلسفية . أما الإشارات لكثيرة التي ننفي بها في كتاباته إلى ماركسية فهي بمثابة تطبيقات أصيلة يستعين بها في شرح الفكر الجدلي .

ولكن لا يمكن إطلاق نعت الهيجلية على أعمال لوكاتش بكل ما يحمل من معنى ، لأن لوكاتش قد بذل جهداً كبيراً لتخلص من مثالية هيجل ، وصماء طابع مادي عليها .

٣ - إن إنجاز لوكاتش الأساسي يتضح له حين يلحظ إلى القول بأنه لا توجد علوم جرتية يتفصل بعضها عن بعضها ، مثل علم القانون ، أو الاقتصاد ، وإنما يوجد علم واحد بحسب ، هو علم التاريخ الجدلي لتطور المجتمع في كليته . وكلية المجتمع لا يمكن إدراكها على المستوى المعرفي ، إلا إذا كانت الذات التي تطرحها ذاتاً كلية . وهذه

النظرة الخاصة بكنية الذات والموضوع تتمثل في الطبقة الاجتماعية . وهكذا عمق لوكاتش مفهوم الكلية كما يتبنى عند هيجل ، بإضافة كلية الذات أيضاً ، التي تقوده إلى دراسة الوعي الطبقي .

٤ - من إنجازات لوكاتش أيضاً دراسته للعلاقة بين الطبقة الاجتماعية وأعمالها الثقافية ، من معرفة ، ومن ، وأخلاق ، أي

بين الطبقة ونظرتها إلى العالم التي تتمثل في هذه الأعمال الثقافية ، بحيث يصبح الوعي الطبقي لديه قاعدة إسناد للأعمال الثقافية التي تنتجها الطبقة ، والتي يمكن أن توافق - من الوجهة الفعلية - موقفاً عالياً لطبقة ، في عمليات الإنتاج . ولكن لوكاتش لم يستكمل هذا الإنجاز في دراسة العلاقات الوظيفية بين الطبقات الاجتماعية وإبداعاتها الثقافية ؛ وهو يطلق عليه الآن اسم : علم اجتماع المعرفة .

٥ - إن فلسفة الفن عند لوكاتش قد أوضحت الطابع الاجتماعي والمعرق للفن ، بوصفه وسيلة من وسائل الإدراك النوعي للعالم . ويمكن أن نصيف صاعاً وجودياً للفن عند لوكاتش ، لأنه ينظر للفن بوصفه وسيلة لتمتص إمكانات الإنسان الكامنة فيه ، وإظهار قدراته المبدعة ؛ فهو يقول لنا إن الفن العظيم يجعل الأصم يسمع ، والأصم يسمع .

كتابخانه مركز
بنیاد دایرة
کتابخانه مرکزی
بنیاد دایرة

المجلس الأعلى للثقافة
البيت الفني للمسرح
قطاع المسرح يقدم
الموسم الصيفي خلال شهر يوليو ٨٤

المتأهرة

المخطوف

تأليف: مختار العزلي إخراج: مجدي مهران

المسرح الكرميدي
على مسرح فايزة أحمد
من ٢٨ يونيو

التشريفية

تأليف: أمينة إخراج: عبد الفتاح زكي

المسرح الحديث
على مسرح السلام
حاليا

سكة سفر

تأليف: محمد الفيل إخراج: فاجي كامل

مسرح الطلبة
قاعة مسرح مصر
من ٢٨ يونيو

الإسكندرية

ولاد الإيه

تأليف: محمد الباشا إخراج: عبد القادر عودة

المسرح التبريل
على مسرح سيد درويش
من ٢٨ يونيو

حاجة تجتن

تأليف: د. عزتة ولفور إخراج: د. محمد جبر

المسرح الكرميدي
على مسرح سيد درويش
من ٢٨ يونيو

الاتفاق العجيب

تأليف: انتصار محيى زكريا إخراج: نيل صليح الله

المسرح القومي
على مسرح المراسم
من ٢٨ يونيو

ابوعلى

إعداد: سوزييه إخراج: صلاح الشافعى

مسرح المائدة للمراسم
على مسرح المراسم بالوكندة
قريباً

مسرح الغرفة
على المسرح الصغير بإسكندرية - أسبوعياً من ١٠ إلى ١٦ يوليو

الحال
من ٢٤ إلى ٣٠ يوليو

الغريب الأزرق
من ١٦ إلى ٢٣ يوليو

جوان
من ٨ إلى ١٥ يوليو

إحزروا
من ١٦ إلى ٢٣ يوليو

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



دار التراث العربي

للطباعة والنشر والتوزيع

لصاحبها:
أحمد حمدي أحمد شعبان

ميدان الشهيد الحسيني - ١٣ ساحة الصناديق - ميدان الأزهر
ت ٩٣٦١٤٥ - جيل تجاري ٨٣٣ - ١٤٤٠ جيل مصري ٥٢٧٩

تقدم

- الوجيز في الفقه
للإمام أبي حامد الغزالي تحقيق الأستاذ محمد مرعي
- إعانة اللهفات
للإمام أبيه القيم
- حياة الصحابة
٣ أجزاء للكاتب لاهوت
- من وصايا القرآن الكريم
جميع وتعليق محمد الأنور أحمد البناجي
- مختصر تفسير ابن كثير
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
- مسند أوج السالكين
٣ مجلدات للإمام أبيه القيم
- صفوة التفاسير
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
- مختصر تفسير الطبري
٢ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني

● مصاحف

من جميع المقاسات والخطوط

● تفاسير القرآن

لمؤلفين من مختلف العصور

● كتب الحديث

● كتب التصوف

● كتب الفقه

ترسل قوائم مطبوعات الدار لمن يطلبها

the point of view of a different cognitive discipline, in this case sociology.

Diab starts by noting that two different, though interdependent, tendencies have governed the development of linguistic research: discrimination and integration. Both are in fact but two faces of one and the same coin, aiming at developing and modernizing research into language. The writer then refers to ethnomethodology as the latest cry in the field of sociological study of language during the last two decades. Sociologists have lately started to take interest in this new branch of research. The main problem posed by ethnomethodology is to reveal the common basis of language and society; in other words to reveal the principles dominating the relationship between social structures and linguistic structures. The way to achieve this goal is to identify comparable units in each, showing their interdependence and interaction. Neither the socio-linguistic approach, nor the anthropological approach, has managed to account satisfactorily for all aspects of the phenomenon of language. This is due to their limited scope and to their failure to see the socio-cultural character of language in all its complex totality, as well as failure to grasp the way its functions are performed. Hence the emergence of 'The Sociology of Language' which seems to be more connected with cognitive and methodological frames of reference in sociology. This may be regarded as a reaction to the positivistic philosophies of the nineteenth-century. It may also be due to the scientific, intellectual and theoretical difficulties confronting the interaction of symbols. Finally, it may be due to the appearance of a large number of social problems with an ever-quickenening tempo needing to be handled immediately without reference to their historical roots in the past or to their relationship with other problems.

Ethnomethodology regards the language of daily life as an essential factor in the formation of a social system. This kind of usage is therefore the subject of an intensive study seeking to shed light on symbols, signs and meanings as components of a social structure affecting both individual behaviour and social interaction. Nevertheless, the fact remains that the aspiration of ethnomethodology to cover all kinds of sociolinguistic problems is still hampered by the absence of adequate means.

Last, Mustapha Safwan writes of 'The New in the Science of Rhetoric' giving the final touch to this issue and establishing a link between the question of modernity in language and in different literary genres.

Safwan notes that the theory of 'forms' such as metaphor, simile, figures of speech, metonymy, etc., has undergone no radical change throughout the centuries, due to its attachment to the belief that the function of language consists in giving expression to things and to meanings preceding them. Hegel went some way towards challenging this belief demonstrating that things or particulars have no existence apart from language or universals. His criticism, however, was not such as to change a long-cherished belief sanctioned by time. Only with Saussure did it become recognized that language was a system in which the signified depended on the relationships between its functions. These relationships were either diachronic or synchronic. Following in the steps of Saussure, Roman Jakobson managed to replace the old division based on two linguistic axes: the diachronic and the synchronic. Nevertheless, some of Jakobson's phrases - according to Safwan - would produce the impression that falling under either heading was dependent on the relations between things. It was Jacques Lacan who effected a total liberation of forms from such enchantment.

With the above-mentioned studies we conclude our presentation of the question of modernity, in all its ramifications, on the theoretical level. The forthcoming issue of *Furūṭ* will feature further studies, treating of the manifestations of modernity in contemporary Arabic literature. The present issue concludes with a critical experiment conducted by Ferial Ghazoul seeking to fix some traits of modernity in the poetry of Mohamed Afifi Mattar, as well as a contribution to The Literary Scene section, by Fatwa Malek - Douglas, dealing with the manifestations of modernity in the new Arabic novel as exemplified in the work of Youssef 'al-Kabēd. Both papers - we are glad to testify - are examples of the concurrence of modernity of literary criticism and modernity of a literary text: a happy marriage of modern subject-matter and modern medium is here consummated to the enrichment of both.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

maintains that Arabic has always been one language, up from the time it was first spoken by Arabs to our present day, despite all changes of vocabulary and style. These changes, however, are to the credit of the language testifying as they do to its diversity and variety

'Al - 'Assad claims that creativity in language could only be achieved by one thoroughly versed in it, with a firm grasp of its etymology and grammar. Long experience in writing cannot replace the need for knowledge of the medium: to dabble in writing in the absence of a thorough knowledge of its secrets, different usages and traditions is merely to heap one layer of ignorance upon another and leads ultimately to stagnation, a natural product of the lack of knowledge and of failure to be open to whatever is new and fresh. In its vocabulary, syntactical structures and styles, the language has managed through the centuries to grow with time and to meet the needs of modernity in each age at the same time as it struck a balance necessary for particularity and distinction. It was through it that a writer's personality, as well as the character of a whole nation, could assert itself.

'Al-'Assad then reviews the process of modernization that took place when language was confronted, in the modern age, with political, social, and economic issues, with issues pertaining to education, science and technology, and finally with issues of a literary and artistic nature

Next, there is Tammām Hassām's 'The Arabic Language and Modernity'. At the beginning of his study, the writer dwells on the different significations of the concept of modernity in accordance with its specific contexts. To him, modernity in a historical text is connected with time; in a text of social reform with change; in an artistic text, a piece of scientific research or industry with innovation. From the point of view of the religious institution, modernity is linked with innovation: innovation is often misguided and hence punishable by the fires of hell. Some religious thinkers, however, have defended what they called a good innovation produced by the needs of the age. As for the domain of customs and traditions, modernity is looked askance upon and is often designated as a 'vogue' or a 'fad'. The upshot of the above is that the concept of modernity has various shades of meaning, eliciting various responses, in the different domains of human activity

Hassan concedes that the development of language is an inevitable process. A case in point is the changes, phonological, semantic and syntactic, that came over Arabic throughout the centuries. The relationship

between modernity and language, however, is not confined to this: it is to be seen on the other levels related to the way language is regarded. Hassan reviews different methods of considering the phenomenon of language: there is the historical approach, the methods of Saussure and of the American linguists Bloomfield and later Chomsky. There is the School of Copenhagen, the School of Prague etc... On the other hand, the writer reviews different grammatical and linguistic approaches to Arabic and their bases: induction, classification, abstraction, determinism, the descriptive method, linking sound with sense, comparison, writing histories of language, interpretation, verification of conclusions and other methods employed by modern scholars in the field of the study of Arabic.

The third contribution to this group of studies is 'The Arabic Language: Subject and Medium'. The writer, 'Ahmed Mokhtar 'Omar, views language from two different angles: as a medium and as a subject. Modernity of language as a medium is dependent on its ability to provide speakers of a given tongue with the means to express their needs adequately and forcefully. On the other hand, understanding of language as a subject is to be judged within the framework of a given era, taking into consideration any linguistic studies that may be carried out in other languages. Omar notes that language as a medium has receded in the modern age with language as a subject coming to the fore.

Language as a medium suffers - according to the writer - from various forms of distortion and disfigurement. It is also excluded from many a serious domain. Omar proposes a number of measures capable of getting language as a medium out of its present rut. On the other hand, the Arabic language, as a subject, has progressed with the progress of linguistic studies all the world over. The study of language for the sake of learning may have made a remarkable advance, but language for use, or functional linguistics, still lags behind, as far as Arabic is concerned. The great challenge facing Arab linguists at the present time is how to restore the effectiveness of Arabic and how to present it to learners and readers in a modern dress. According to the writer, this can be achieved only through the foundation of an 'Arab Center for Applied Linguistics' undertaking to handle all practical problems rendering Arabic incapable of performing its vital duties in all walks of life.

We next come to Mokamed Hāfiẓ Diāb's 'Ethnomethodology: Notes towards a Sociological Analysis of Language'. This takes us to another domain of linguistic research, in which language is viewed from

productive of that ideology and of its mechanisms. Thought therefore - as far as its content is concerned - constitutes an ideological body. From the point of view of its instruments, it is an intellectual structure based on mental principles, concepts and mechanisms. Analyzing the concept of creativity, 'al - Jābirī concludes that it has two basic traits: innovation and originality. Innovation in art and philosophy corresponds to making new discoveries in science, whereas originality in the first two corresponds to the verifiability of the latter. Any creation has therefore to be both original and new; it is a discovery that is also verifiable.

The writer goes on to epistemologically analyze modern and contemporary Arab discourse as a bearer of thought. He claims that it has made no real progress in any of its various fields, ever since it started to call for a renaissance. This - according to the writer - is put down to the fact that the mechanism productive of this thought is always dependent on previous models as a frame of reference.

It also tends to deal with mental possibilities as if they were actual facts. Memory and emotion in it often usurp the place of reason. Hence Arab thought remained torn between two poles of an Arab Islamic past and a European present. Its concepts were therefore derived from a reality not representative of the "here" and "now". In time, these concepts turned into declamatory "substitutes" for reality, instead of being-as they should have been- functions of a real *donnée*. In this way, the Arab self lost its independence in the context of history and remained subject to a foreign model - an Arab past or a European model - enchained to the mechanism of thought engendered by either

In his diagnosis of present Arab culture, 'al-Jābirī records the existence of three cognitive systems: (i) a lingual system represented by the Arabic language and the sciences attached to it. It consecrates a vision of the world based on discontinuity and the lack of causality (ii) a gnostic cognitive system, a view of the world based on participation and continuity (iii) a scientific cognitive system based on the system of causal connections.

'Al-Jābirī concludes that the crisis of Arabic thought is basically cultural. It has right from the beginning been connected with politics rather than science, and subject therefore to the vicissitudes of the former. In order to transcend this crisis, the present and the past have to be reconstructed and integrated. Elements of the past should be taken to pieces and re-arranged in such a way as to produce a new culture capable of

giving rise to a real renaissance

In harmony with 'al-Jābirī's paper, as far as their starting-points are concerned, is Anwar 'Abdel Malik's "Creativity and the Civilizational Project". He starts by asserting that the shift of focus from the problem of tradition and innovation to that of copying and imitation as opposed to creation is basically a shift from servile subjection to the West to a movement in the direction of liberation, sovereignty and carving a distinguished place on the map of the world. According to 'Abdel Malik, the concept of creativity has crystallized recently in the form of a much used term. From the point of view of content, however, it has always been there, disguised under other names, in eastern centres of civilization as well as in the socialist countries of Europe, at a time when the main concern of these peoples was to catch up with the achievements of an advanced industrialized West. This historical phase, however, has witnessed a number of defeats and setbacks, especially in the period extending from the Chinese Revolution of 1949 to October 1973, leaving the strategic goal of these nations still largely unrealized.

Creativity - according to the writer - is mainly a product of subjective particularism. It seeks to create new and original contents facing the problems of modernization. Hence Abdel Malik's idea of a civilizational project. He concludes that the latter combines comprehensiveness, historical particularism, the challenge of the present and a vision of the future. It gives precedence to a deeper dimension over immediate exigencies.

The Arab civilizational project - as outlined by the writer - has many components and a number of characteristics. It is capable of mobilizing the historical continuity of the nation. It replaces diversity and dissension by unity and solidarity; strategy takes precedence over tactics. As for authority and its place in this project, it will not be a means of suppression by any one minority but a *melting-pot* containing all the potentials of different schools of thought and social classes.

Thus end the studies concerned with the concept of modernity and the problems it poses both in its historical context and in our living experience. Next, the present issue of *Fusul* presents a number of studies, of a more specialized nature, seeking to gauge the dimensions of modernity within the framework of language.

First in this group is Nasser al - Dīn 'al-Arsad's 'The Arabic Language and Issues of Modernity'. The writer

to the fact that the innovators mastered the sciences and literature of the modern West. Admiration for the West, however, was not as strong in the field of literature as it was in other fields. This was due to the fact that the Arabs have always taken pride in their language and in their poetic tradition. Since cultural infiltration is by its very nature slow and a matter of degree, Arab critics of the nineteenth century found it difficult to recognize the new western standards and to formulate them in an integrated form. Attempts to achieve this end, however, did not cease and ultimately bore fruit in the writings of the pioneers of the 'Renaissance'.

In contradistinction with this historical approach to the phenomenon of modernity in Arab critical thought, Anwar Luca's 'The Starting-point for Modernity: Place or Time?' calls attention to the influence of change of place on the act of modernity. The writer starts by challenging the theories of evolution current in the nineteenth century (Auguste Comte, Darwin, etc ...) as well as temporal definitions of modernity - oblivious - in his opinion - of the fact that the European Renaissance, which produced the concept of modernity, sought inspiration in an ancient heritage and set its potentials free. Luca then asks: could not the current of modernity be set by a shift in place? The answer in the affirmative is borne out by the fact that the European Renaissance was the product of the flight, in the fifteenth century, of Greek scholars with their manuscripts to Italy following the fall of Constantinople in the hands of the Turks. On the same analogy, the writer seeks to trace the phenomenon of modernity in the Arab world as exemplified in the experience of Rifāʿ al-Tahtāwī, a pioneer Arab who landed in Marseilles and recorded his impressions of the first scene his eyes caught sight of as he sat in a café. Luca examines the text in which al-Tahtāwī records this experience. He reads it in the light of al-Tahtāwī's life journey to integrate his cultural and civilizational character. The rise of al-Tahtāwī's sense of modernity and his journey in space are compared with what the French psychologist Jacques Lacan calls 'the mirror phase'.

From this review of al-Tahtāwī's experience, Luca concludes that the current of Arab modernity is best represented by those who - like al-Tahtāwī - travelled in space reviving their native tradition - through cultural interaction with a foreign milieu - in response to the needs of mental and spiritual development. Since the starting-point of modernity is a shift in place, the great gap that remains to be filled is one related to the return journey: how to accommodate the work of pioneers, both in the domains of artistic creation and in

translation, to the needs of the masses in our present society.

Following this attempt to gauge the dimensions of modernity in our literary life, Mohamed Mustafa Badawi writes of 'The Problem of Modernity and of Civilizational Change in Modern Arabic Literature'. The writer takes note of the ever-growing feeling on the part of Arab writers - starting from the early phase of the Arab Renaissance, - that they were committed to taking part in changing and developing their societies. This came as a reaction to an earlier phase in which the social role of literature was minimal; originality and creativity in poetry shifted focus to concentrate on skilful craftsmanship and interest in form to the exclusion of substance, rather than the exploration of fresh areas of the human experience. The use of tropes and flowery language came to replace the human experience and the awareness of change in the life and values of society. Arabic literature was then a fossil and a parasite: something subsisting on old models out of time. Modern Arabic literature was therefore an attempt to retrieve this lost sense of time. The very concept of literature changed approaching the Greek concept of *Mimesis* as developed by modern European critics. True innovation in literature came to be equivalent, necessarily and in various degrees, to bringing about a change in society, its civilizational values and its categories of thought.

The Arab man - of - letters, however, is bound to use a language with a long literary history. He had to preserve its heritage through the generations, having become of necessity a force of fixity and preservation. Hence two opposite desires combatted in his breast: on the one hand he wished to innovate, to modernize and to change the life of his countrymen. On the other, he felt the strong grip of tradition and conservatism. Generally speaking, the development of modern Arabic literature took the form of a shift from the pole of conservatism to that of bold experimentation.

The concept of modernity is linked with the concept of creativity to the extent of being interchangeable on many an occasion. Nay, creativity - according to some writers - is a basic condition of modernity, according to others it is the other way round. Hence some of our contributors have chosen to approach modernity through the gates of creativity.

A case in point is Mohamed Abed al-Jābir's 'The Crisis of Creativity in Contemporary Arab Thought'. It is a reading of the other face of the coin. To al-Jābir thought is identical with the subject of thinking. It is a kind of ideology, as well as being the instruments

The papers mentioned so far have this much in common, they all seek to define a new vision and to lay its foundations. We then move to a second group of papers seeking to explore historical realizations of modernity, both in theory and in application. This group is motivated by the fact that modernity is at once a vision and a behaviour, enactable in time, so that each new era is an attempt to negate the one preceding it. Thus Mohamed 'Abdel Muttalib, author of 'Manifestations of Modernity in the Arab Heritage' takes us back to the historical Arab experience, starting from the belief that time is a decisive factor in giving modernity its significance. By time, however, he does not mean the chronological sequence of events, according to which our daily lives are organized, but rather the quantitative accumulation of cultural, social and religious phenomena in a certain era. The writer discusses the views, nay visions, of historians and critics of literature of the relative ranks of the poets and their division into major and minor. He points out the attitudes of critics, linguists and grammarians showing their resemblances and differences. He also dwells on some aspects of modernity as manifested in the work of some poets of the Abbassid era. A number of texts are quoted in support of his claim, followed by a study of the artistic changes that came over the language, imagery and meaning of Arab poetry in that era. Abdel Muttalib concentrates on the far-fetchedness and obscurity of similes and metaphors in much Abbassid poetry linking this phenomenon with the wider range of subjects and the prominence of the 'I' in a sizeable portion of that poetry.

In addition to taking cognizance of the issue from a historical point of view, the ultimate goal of 'Abdel Muttalib is to reveal those aspects of modernity in the Arab heritage as could be introduced or partly introduced into the texture of our present consciousness, without being confined to them to the exclusion of other elements.

On much the same ground Mohamed Fatouh 'Ahmed's 'Modernity from an Eclectic Perspective' moves. The writer here traces the phenomenon of modernity in Arabic poetry with special reference to what was known in the Abbassid period as the poetry of *muwalidin* (innovators). The concept of modernity was then two-fold: on the one hand, it was positive, standing for innovation. On the other, it was negative, standing for the break with old models. It was in the framework of this duality - according to the writer - that the eclectic view, based on reconciliation of opposites, originated. The eclectic view, however, was also the product of another concept, namely historical

relativism in so far as the new and the old are concerned. The new was rationalized and justified; or it was made to seem inferior to the old; or it was regarded as analogous to it. Fatouh traces the manifestations of this eclectic approach in the work of 'Ibn Qutayba, 'al-'Amidī and al-Kāfī al-Jurjānī, among the ancient critics, commending in particular the views and attitudes of the latter. This eclectic tendency, however, was revived in the movement of Arab 'Renaissance' and the ones following it. It differed from the old eclecticism in matters of detail, but it was in agreement with it in all essentials.

Fatouh's paper and the one preceding it assert that the question of modernity as such is not a new one: it has always been a besetting concern of Arab thought and criticism, though of course the way it was presented by modern Arab critics was not the same as that of their predecessors, due to the fact that they lived in a different age with new *données*.

Developing the same theme, but starting from the so-called Arab 'Renaissance', P. Cachia writes of 'The Development of Literary Values in the Nineteenth Century: Theory and Application'. Cachia starts by challenging the view that contact with the West was the main reason for the changes of social life in Egypt, Syria and Lebanon, and then in the rest of the Arab world, in the nineteenth century. He believes instead that the formation of new values did not occur, in all domains of thought, as a result of direct contact with the West. No discernible trace of the western influence can be found in, say, Refa' al-Tahtawi's theory of literature, or in Osman Jalāl's reading of Boileau's *Art Poétique* where the section concerned with the 'new' literary criteria was simply dropped by the translator. Most critics went on writing books and treatises on the old models (e.g. al-Marraṣṣī) and this was reflected in the poetic effusions of 'al-Bārūdī and others.

All the same, Cachia calls attention to a phenomenon worthy of note: a number of writers - including 'al-Shidyāq, 'al-Nadīm, Gorgy Zeidān, Donmī and al-Muwailhī - despite their attachment to the Arab heritage - were responsive to western influences in their writings. Literature of *badī'* (Tropes) dominated the first decades of this century, catering for the needs of a narrow circle, identical in formation and values. Things began to change, however, and this kind of literature had to abandon its place of prominence; its criteria being played out. It gave way to a new constellation of intellectuals who raised the banner of Arab 'Renaissance' and spoke for a new era. This was partly due to the military invasion of the East by the West, and partly

On the other hand, modernity may take an ideological form. Barāda deals with the concepts of modernity in their emigration from their American-European dominant origins to our third world. In the absence of basic structures identical with those leading to the rise of modernity and modernism in Europe (liberalism, democracy, rationalism, etc..) modernity in the East took an ideological form. It turned into a rhetoric seeking to make up for backwardness and the absence of progress.

The second section of Barāda's paper deals with the attitudes of Arabic literature to the issue of modernity. Two concepts of modernity, in an Arab context, are evoked: that of 'Abdullah 'al-Arawī, a thinker, and that of Adonis, a poet-critic. Historicism is 'Al-Arawī's starting point, whereas Adonis' is modernity of artistic creation. As a matter of fact, all concepts of modernity in Arab thought and literature do boil down to one of two things: a utopian modernity based on rejection of the present, on innovation, on asking radical questions and on the human powers of creativity to get out of the present rut of modernity; or - alternatively - it is a dialectic modernity believing in change and in the need for practising ideological criticism from the point of view of historical Marxism.

Barāda concludes by calling attention to the necessity of a precise definition of the theoretical strategy of discourse in our writings, so that concepts and methods may be freed from 'innocent' loose speech and from 'glamorous' slogans of modernity alike.

While Mohamed Barāda dwells on the two basic trends of the concept of modernity in Arab literature and thought, Khāida Saīd, in a study of the intellectual traits of modernity in the Arab world, dwells on its creative aspects in an attempt to find roots for it in a real context. She therefore notes how discussions raged on the question of innovation in poetry in the fifties, claiming that this critical debate was the outcome of a radical change of outlook. The writer believes that the real achievement of Arab modernity lies in the fact that it made man the source of all criteria, rather than a slave to any imposed upon him from the outside. This is the significance of the work of Jibran, of Taha Hussein and of 'Alī 'Abdel Rāziq. The first presented his readers with a new image of Christ as a self-transcending human being, in opposition to the old and traditional images of Jesus as the son-of-God. Taha Hussein and 'Alī 'Abdel Rāziq, on the other hand, asserted that man was the master of his heritage, and not the other way round. This was reflected in many domains and marked two main phases: the Arab 'Renaissance' in the late nineteenth century and the age of modernity in the

present era. The three men named above were the real initiators of modernity as a comprehensive movement of thought.

Modernity-within the framework of this movement-was closely linked to creativity. It was both a criticism and a transcendence of the self. The introduction of the self was a major trait of the creative works produced by this phase, more prominent, perhaps, in poetry than in fiction. This achievement on the part of Arab modernists encouraged some currents of thought, to assume a philosophical role. On the other hand, the humanities were integrated into the literary text; the classical theory of imitation collapsed, with the collapse of prototypes in what was tantamount to a 'death-rebirth' myth, one that was common to Arabic literature from The fifties to the present day, embodying as it does a common national concern of a whole civilization. According to Khāida Saīd, the myth of modernity is an ever-generative movement, a constant dialectic representative of the state of mind of Arab society.

Next we come to Kamāl 'Abū Deeb's 'Modernity, Authority and Text'. The writer starts by rejecting the commonly-held belief that Arab modernity is a replica, or a tributary, of its Western counterpart. He seeks to deal with modernity as exemplified in the produced text. Like Khāida Saīd, he is all for a creative vision capable of effecting a radical change.

'Abū Deeb equates modernity with rejection of, and detachment from, authority. It is belonging to something outside its own fold; to something free from its sway. Freedom, in this sense, is an existential condition, not a goal to be approached. It is the very climate we breathe, not merely a desired destination. Modernity is representative of this tension between two forces: the refusal to set a goal, and the belief in the necessity of reaching one.

In rejecting authority, both political and social, modernity also rejects rigid prototypes. It is a struggle against the formulated and the codified. It is locked in mortal combat with a stronger foil and would not be contented with less than its assimilation and transcendence. In the meantime, it retains its basic separation from it. In all this effort, it seeks to produce a text combining movement towards a greater depth and openness to the outside world. 'Abū Deeb Finds in certain texts by Adonis, 'al-Bayyātī, Mahmūd Darwish, 'Al-Sayyab, Salāh 'Abdel Sabour, 'Abdel Mottī Higāzy and Youssef al-Khal adequate manifestations of modernity in contemporary Arabic poetry, supporting his theoretical formulation of the issue and showing it in practice.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Within the framework of Cairo's First Festival for Arab Creation, held in Cairo from 23 - 31 March 1984, a symposium on the theme of 'Modernity in Language and Literature' took place. A number of Arab researchers, as well as orientalist, contributed papers covering various aspects of this vital issue, both thematically and in application. Naturally enough, we felt that such a fertile intellectual activity should be committed to paper and be made available, for perusal and study, to Arab and non-Arab intellectuals, anxious to be in touch with our current and pressing intellectual and literary concerns, in order to achieve a deeper and truer understanding of our reality and to encourage those creative forces seeking to re-formulate it and keep it on the right track.

Fusul decided therefore to print as many of these papers as its pages will contain, both in the present issue and in our forthcoming one. A number of papers, however, has already been printed by *Ibdā'*, a monthly literary magazine appearing in Cairo, and a number of studies, not submitted to the above-mentioned symposium, have been included in an attempt, on the part of Fusul, to achieve a cohesive pattern of subjects in each issue. Consequently, the present issue will be devoted to those theoretical questions pertaining to the concept of modernity in general, and to the questions of modernity in language, both methodologically and objectively, in particular. Applied studies of the manifestations of modernity in contemporary Arab literary genres will form the main substance of our forthcoming issue.

Critical thought is required, among other things, to define its concepts and to seek precision of terminology. This is a necessity dictated not only by the need for a firm grasp of terms and a unified frame of reference but also in order to clarify methods of thought and to

recognize their underlying epistemological assumptions. Mohamed Barāda's 'Some Theoretical Considerations towards the Definition of the Concept of Modernity', Which opens the present issue, seeks to supply this need.

Right from the beginning Barāda notes that the term 'modernity' goes beyond the domain of literature to refer to a certain life-style and a certain way of looking at civilization and evolution. The word 'modernity' acquired its theoretical significance only through a certain human and social pattern entirely different from earlier patterns, as from the nineteenth century in Europe. Hence the division of Barāda's paper into two sections.

The first section centres on the concept of 'modernity' on two levels: on the one hand there is the historical dimension of the *la modernité*, ever since it was used by some French poets and critics (Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Mallarmé, etc.) in a certain sense, not necessarily identical with those broad concepts of *la modernisme* as exemplified in society, in its liberal institutions and in its discourse. Hence the ambiguous and contradictory character of 'modernity', especially in connection with the historical and social dialectic. Modernism in the twentieth century, and in the last three decades in particular, is related to a post-industrial or a post-modern society. This has been reflected in the world economic system, technology and electronics, the standardization of culture through audio-visual means, the assertion of individuality and the tendency for enjoyment and consumption. Hence modernity acquired the sense of 'vogue' or 'fad', sought innovation for its own sake and to catch up with the ever-quickenning tempo of a consumer society, trivializing culture and man in consequence - and stripping them of their critical and rebellious faculties.



مركز تحقيقات كتابية وعلوم اسلامي



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Secretariate:

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

MODERNITY

IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

Part I

○ Vol. IV ○ No. 3 ○ April - May - June 1984